

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

*ENTRE-DEUX MONDES*

MÉTISSAGE, IDENTITÉ ET HISTOIRE : SUR LES TRACES DE SONIA

ROBERTSON, SYLVIE PARÉ ET REBECCA BELMORE

OU

LES PARCOURS ARTISTIQUES DE TROIS FEMMES ARTISTES

AUTOCHTONES, ENTRE LA MÉMOIRE ET L'AUDACE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR

CHLOË CHARCE

JANVIER 2008

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je souhaite tout d'abord remercier Daniel Arsenault, chercheur, anthropologue, archéologue et professeur au département d'histoire de l'art de l'UQÀM, d'avoir dirigé ma recherche. Ensuite, je désire remercier chaleureusement Guy Sioui Durand, critique, auteur, sociologue de l'art amérindien et de l'art actuel, qui m'a été d'une aide précieuse tout au long de ma maîtrise : une personne-ressource tant au plan de la documentation et des références bibliographiques que des liens établis avec les artistes étudiées. Tiawenk Guy pour ton amitié. Je remercie aussi Sonia Robertson et Sylvie Paré, artistes professionnelles, pour le temps consacré à répondre à mes questions et pour la documentation relative à leur démarche artistique et à leurs œuvres. Je tiens à exprimer ma reconnaissance envers les trois artistes étudiées dans ce mémoire (Sonia Robertson, Sylvie Paré et Rebecca Belmore) pour m'avoir ouvert les portes de leur « territoire imaginaire ». J'aimerais par ailleurs remercier en toute sincérité Jacqueline Bouchard, artiste, anthropologue et auteure, par l'intermédiaire de laquelle j'ai appris l'humilité et la persévérance. Enfin, merci à mes parents qui m'ont toujours soutenue et encouragée; merci à mon fils, Benjamin, qui me donne la force et le bonheur de vivre à chaque instant.

Tshinishkumitin (innu)

Tiawenk (wendat)

Miigwech (ojibwa)

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES .....	v
RÉSUMÉ .....	xiii
INTRODUCTION .....	1
PREMIÈRE PARTIE	
UNE PERSPECTIVE SOCIO-ETHNOHISTORIQUE .....	6
CHAPITRE 1	
IDENTITÉ ET MÉTISSAGE. UN DISCOURS DE L'AMBIGUÏTÉ .....	7
1.1 Introduction : Le paradoxe de l'identité .....	7
1.1.1 L'identité comme processus dialectique .....	7
1.1.2 Les identités culturelles en crise .....	9
1.2 Discours sur le métissage : au-delà de la dépossession ... ..	11
1.2.1 Pour une essentialisation de la différence .....	11
1.2.2 Le sujet métis : origines et définitions .....	13
1.2.3 Les espaces de l'entre-deux .....	16
1.2.4 De l'art métis .....	21
1.3 Une identité en devenir .....	25
CHAPITRE II	
POSTCOLONIALISME ET POSTMODERNISME : DE NOUVEAUX TERRITOIRES POUR UNE RENAISSANCE DE L'IMAGINAIRE AUTOCHTONE .....	30
2.1 La réduction et l'image de l'Indien inventé .....	30
2.1.1 Entre colonialisme et postcolonialisme ou l'histoire d'une dépossession .....	30
2.1.2 Du mythe du Bon sauvage vers la voie de l'Américité .....	34

2.2	L'indiscipline artistique : mutation, appropriation, décentrement .....	46
2.2.1	Les prémisses de l'art moderne .....	46
2.2.2	Le postmodernisme ou la déterritorialisation artistique .....	51
2.2.3	L'installation et la performance : des ambiguïtés résistantes .....	54
2.2.4	L'art au temps du <i>post-post</i> ou de l' <i>hyper</i> (moderne) .....	59
2.3	Le nomadisme de l'exiguïté .....	61
2.3.1	Des zones de passage .....	61
2.3.2	Le territoire imaginaire .....	62
DEUXIÈME PARTIE		
ENTRE LA MÉMOIRE ET L'AUDACE : LES ARTISTES, LES ŒUVRES ..		65
CHAPITRE III		
QUAND LES ARTISTES CESSENT DE JOUER À L'INDIEN .....		66
3.1	Quand les artistes cessent de jouer à l'Indien : appartenances identitaires et démarches artistiques .....	66
3.1.1	Mémoire, identité et territoire .....	66
3.1.1.1	Sonia Robertson : du rêve et de l'éphémère .....	68
3.1.1.2	Sylvie Paré : pour une célébration de l'immatériel .....	78
3.1.1.3	Rebecca Belmore : les mémoires du corps .....	84
3.1.2	« Le nomadisme de la voix » : le corps et l'oralité .....	89
3.1.2.1	Vers une lecture esthétique et conceptuelle des œuvres analysées .....	100
3.1.3	Pour une réécriture de l'histoire... au féminin .....	109
3.2	Entre la mémoire et l'audace : des parcours métissés pour un territoire identitaire personnel .....	130
3.3	Identité et mémoire : en quête d'une définition .....	132
CONCLUSION		
IDENTITÉ ET MÉTISSAGE. UN PARTI PRIS .....		135
APPENDICE A		
NOTES BIOGRAPHIQUES.....		142
BIBLIOGRAPHIE.....		144

## LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1.1	Anonyme <i>Christ Pantocrator</i> Mexique, XVI <sup>e</sup> siècle Tirée de : Serge Gruzinski, « Quatrième partie/La sphère de cristal », <i>Les quatre parties du monde. Histoire d'une mondialisation</i> , Éditions de La Martinière, 2004, p. 299 .....	22
1.2	Anonyme <i>Messe de saint Grégoire</i> Mexique, 1539 Tirée de : Serge Gruzinski, « Quatrième partie/La sphère de cristal », <i>Les quatre parties du monde. Histoire d'une mondialisation</i> , Éditions de La Martinière, 2004, p. 301 .....	22
2.1	Dietrich de Bry « Les grandes réserves d'aliments que possédaient les Amérindiens impressionnèrent les Européens du XVI <sup>e</sup> siècle » Gravure datée de 1591 Tirée de : Olive Patricia Dickason, <i>Le mythe du sauvage</i> , Sillery, Septentrion, 1993, p. 29 .....	36
2.2	Johann Froschauer « Parmi les représentations les plus anciennes et les plus reproduites, les personnages ont l'apparence de Romains de l'époque classique » Gravure sur bois apparaissant pour la première fois dans une version allemande de l'ouvrage de Vespucci, datée de 1505 Tirée de : Olive Patricia Dickason, <i>Le mythe du sauvage</i> , Sillery, Septentrion, 1993, p. 32 .....	36
2.3	Du Creux <i>Huron fumant la pipe</i> Dans <i>Historiae Canadensis</i> , 1664, Tirée de : Olive Patricia Dickason, <i>Le mythe du sauvage</i> , Sillery, Septentrion, 1993, p. 265 .....	38

- 2.4 Edward S. Curtis  
*New Chest – Piegan* (Volume VI)  
 Tirée de : Edward S. Curtis, *Les Indiens d'Amérique du Nord. Les Portfolios complets*, Köln, Taschen, 1997, p. 125 ..... 42
- 2.5 Edward S. Curtis  
*Bow River – Blackfoot* (Volume XVIII)  
 Tirée de : Edward S. Curtis, *Les Indiens d'Amérique du Nord. Les Portfolios complets*, Köln, Taschen, 1997, p. 697 ..... 42
- 2.6 « Sakaka-wea (Femme oiseau) »  
 Annonce publicitaire pour Oriental Dyeing & Cleaning Works  
 Vers 1920  
 Imprimée par Brown and Bigelow, St-Paul (Minnesota)  
 Tirée de : Marilyn Burgess et Gail Guthrie Valaskakis, *Princesses indiennes et Cow-Girls : stéréotypes de la frontière/Indian Princesses and Cowgirls : Stereotypes from the Frontier*, Montréal, Oboro, 1995, p. 10 ..... 43
- 2.7 Plateau Chippewa's Pride Beer  
 Produit par la brasserie Jacob Leinenkugel de  
 Chippewa Falls, Wisconsin  
 Tirée de : Marilyn Burgess et Gail Guthrie Valaskakis, *Princesses indiennes et Cow-Girls : stéréotypes de la frontière/Indian Princesses and Cowgirls : Stereotypes from the Frontier*, Montréal, Oboro, 1995, p. 18 ..... 43
- 2.8 Pablo Picasso  
*Les demoiselles d'Avignon*  
 1907  
 Huile sur toile, 245,1 cm x 235 cm  
 Museum of Modern Art, New York, NY  
 Tirée de : Frank Elgar et Robert Maillard, *Picasso*, New York, Praeger, 1960, p. 54 ..... 47
- 2.9 Amedeo Modigliani  
*Madam Pompadour*  
 1915  
 Huile sur toile, 61 cm x 50 cm  
 Art Institute, Chicago, Ill.  
 Tirée de : Françoise Cachin et Ambrogio Ceroni, *Tout l'œuvre peint de Modigliani*, Paris, Flammarion, 1972, PL. VIII ..... 47

- 2.10 Zacharie Vincent-Tehariolin  
*Autoportrait*  
 Non daté  
 Huile sur toile, 74,9 cm x 55,9 cm  
 Musée du château de Ramezay, Montréal, Qc  
 Tirée de : J. Russel Harper, *La peinture au Canada, des origines à nos jours*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1966, p. 89 ..... 49
- 3.1 Sonia Robertson  
*Pansez-l'arbre*  
 2003  
 Intervention sur quatre arbres de la forêt laurentienne : feuilles d'érables cousues avec du fil blanc  
*BoréalArt/Nature*, L'Annonciation, Qc  
 Source : courtoisie de l'artiste ..... 70
- 3.2 Sonia Robertson  
*Pansez-les*  
 2004  
 Installation *in situ* : papier de riz, fourrure, fil, transferts photographiques  
 Réalisée pour l'exposition *Le grondement en elle/The Roaring Inside Her*  
*La Centrale Galerie PowerHouse*, Montréal, Qc  
 Source : courtoisie de l'artiste ..... 71
- 3.3 Sonia Robertson  
*Arbre sacré*  
 1995  
 Installation *in situ* : cèdre, pierres, ficelle, projections diapositives  
 Galerie *Séquence*, Chicoutimi, Qc  
 Source : courtoisie de l'artiste ..... 73
- 3.4 Sonia Robertson  
*Dialogue entre elle et moi à propos de l'Esprit des animaux*  
 2002  
 Installation *in situ* : peaux d'animaux, manteaux de fourrure, ossements, projection diapositive  
*Skol*, Montréal, Qc  
 Source : courtoisie de l'artiste ..... 73



- 3.5 Sonia Robertson  
*Nipishtanau Tshishtemau (Je donne le tabac)*  
 1997  
 Installation multimédia et intervention dans la communauté  
 Résidence d'artiste, 3<sup>e</sup> Impérial, centre d'art et d'essai en arts visuels,  
 Granby, Qc  
 Source : courtoisie de Guy Sioui Durand (images tirées d'un document  
 audiovisuel) ..... 76
- 3.6 Sylvie Paré  
*La fête des Morts*  
 1998  
 Installation : robe traditionnelle huronne de Jeanne R (grand-mère de  
 l'artiste), velours noir, cuir, broderies en poil d'orignal et perles de verre,  
 doublure en soie, agrafes de métal  
 Présentée lors de l'événement *Espaces émergents : Le retour de L'Ours-  
 Tortue*, 2000, *American Can*, Montréal, Qc  
 Source : courtoisie de Guy Sioui Durand (photographié par Guy  
 L'Heureux) ..... 82
- 3.7 Sylvie Paré  
*Conservation des espèces*  
 1999  
 Installation : bois, fourrure, photographies, image photocopiée d'une  
 peinture de Goya, ceinture fléchée, housses de vêtements de marque  
 Holt Renfrew  
 Présentée lors de l'exposition *L'Objet-culte*, Maison de la culture  
*Notre-Dame-de-Grâce*, Montréal, Qc  
 Tirée de : *Art et Anthropologie*, opuscule de la Maison de la culture  
*Notre-Dame-de-Grâce*, 2004 ..... 82
- 3.8 Rebecca Belmore  
*blood on the snow*  
 2002  
 Installation : tissu, plumes, chaise, peinture acrylique  
 610 x 610 cm  
 Présentée lors de l'exposition *Au fil de mes jours*, 2005, Musée national  
 des beaux-arts du Québec, Qc  
 Tirées de : Lee-Ann Martin (sous la dir.), *Au fil de mes jours*, Québec,  
 Musée national des beaux-arts du Québec, 2005, p. 11-12 ..... 86

- 3.9 Rebecca Belmore  
*Vigil*  
 2002  
 Performance vidéo projetée sur écran incrusté d'ampoules lumineuses  
 Présentée lors de l'exposition intitulée *The Named and The Unnamed*  
 Belkin Art Gallery, Vancouver, Bc  
 Tirées de : Charlotte Townsend-Gault et James Luna, *Rebecca Belmore : The Named and The Unnamed*, Vancouver, Morris & Helen Belkin Art Gallery, The University of British Columbia, 2003, p. 24-25 ..... 86
- 3.10 Sonia Robertson  
*Mishtuk (Femme-Castor)*  
 2000  
 Performance présentée lors de l'événement *Espaces émergents : Le retour de L'Ours-Tortue, American Can*, Montréal, Qc  
 Source : courtoisie de Guy Sioui Durand (photographié par Guy L'Heureux) ..... 91
- 3.11 Cornelius Krieghoff  
*La Vendeuse de paniers*  
 Vers 1860  
 Huile sur toile, 28,5 x 23 cm  
 Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, don de la succession Maurice Duplessis  
 Source : courtoisie du Musée national des beaux-arts du Québec ..... 95
- 3.12 Sylvie Paré  
*La Vendeuse de paniers*  
 2000  
 Performance présentée lors de l'événement *Espaces émergents : Le retour de L'Ours-Tortue, American Can*, Montréal, Qc  
 Source : courtoisie de l'artiste ..... 95
- 3.13 Rebecca Belmore  
*Vigil*  
 2002  
 Performance effectuée dans le cadre de l'exposition intitulée *The Named and The Unnamed*, Belkin Art Gallery, Vancouver, Bc  
 Tirées de Charlotte Townsend-Gault et James Luna, *Rebecca Belmore : The Named and The Unnamed*, Vancouver, Morris & Helen Belkin Art Gallery, The University of British Columbia, 2003, p. 26-27 ..... 98

- 3.14 Rebecca Belmore  
*Vigil*  
 2002  
 Performance effectuée dans le cadre de l'exposition intitulée *The Named and The Unnamed*, Belkin Art Gallery, Vancouver, Bc  
 Tirées de Charlotte Townsend-Gault et James Luna, *Rebecca Belmore : The Named and The Unnamed*, Vancouver, Morris & Helen Belkin Art Gallery, The University of British Columbia, 2003, p. 26-27 ..... 99
- 3.15 Sonia Robertson  
*Prière (Murmur)*  
 2000  
 Installation extérieure/ intérieure : colliers de perles, bande sonore, moulage d'un arbre en papier de riz, diapositives  
 Événement *Artboretum*, Maison Hamel-Bruneau, Sainte-Foy, Qc  
 Source : courtoisie de l'artiste ..... 103
- 3.16 Sylvie Paré  
*Laisser sa peau*  
 2004  
 Installation : patrons industriels, fil ligneux, aiguilles, fourrure, portemanteau sur pied, hauts de forme, mannequin  
 Réalisée pour l'exposition *L'Objet-culte*, Maison de la culture *Notre-Dame-de-Grâce*, Montréal, Qc  
 Tirées de : *Art et Anthropologie*, opusculé de la Maison de la culture *Notre-Dame-de-Grâce*, 2004 ..... 105
- 3.17 Sonia Robertson  
*Refaire l'alliance*  
 2004-2005  
 Installation *in situ* : ceintures de perles, négatifs, ampoules, projections diapositives  
 Réalisée pour l'exposition *Au fil de mes jours/In my Lifetime*, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, Qc  
 Tirées de : Lee-Ann Martin (sous la dir.), *Au fil de mes jours*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2005, p. 40-41 ..... 110

- 3.18 Sylvie Paré  
*Vendeuse de panier au clair de lune*  
 2004  
 Installation; cheveux synthétiques, paniers en osier, photographies, aiguilles  
 Réalisée pour l'exposition *L'Objet-culte*, Maison de la culture Notre-Dame-de-Grâce, Montréal, Qc  
 Tirée de : *Art et Anthropologie*, opusculé de la Maison de la culture Notre-Dame-de-Grâce, 2004 ..... 116
- 3.19 Rudolph  
*Princesses jumelles payayant*  
 Vers 1920  
 Tirée de : Marilyn Burgess et Gail Guthrie Valaskakis, *Princesses indiennes et Cow-Girls : stéréotypes de la frontière/ Indian Princesses and Cowgirls : Stereotypes of the Frontier*, Montréal, Oboro, 1995, p. 25 ..... 116
- 3.20 Rebecca Belmore  
*I can't remember when I first realized that I was Indian and how it was that I became a cowboy*  
 1995  
 Installation photographique  
 Tirée de : Marilyn Burgess et Gail Guthrie Valaskakis, *Princesses indiennes et Cow-girls : stéréotypes de la frontière/Indian Princesses and Cowgirls : Stereotypes of the Frontier*, Montréal, Oboro, 1995, p. 40-43 ..... 118
- 3.21 Rebecca Belmore  
*The Capture of Mary Match*  
 2005  
 Impressions numériques et installation  
 Exposition à la Pari Nadimi Gallery, Toronto, On  
 Tirées de : «Rebecca Belmore». In Gallery. *Site de Pari Nadimi Gallery*, [En ligne]. <http://www.parinadimigallery.com/Belmore/index.html> (Page consultée le 15 août 2005) ..... 121
- 3.22 Rebecca Belmore  
*Fountain*  
 2005  
 Performance effectuée pour la 51<sup>e</sup> Biennale de Venise 2005, Vancouver, Bc, Tirées de : Jann L. M. Bailey et Scott Watson, *Rebecca Belmore : Fountain*, Kamloops Art Gallery, The Morris & Helen Belkin Art

	Gallery, The University of British Columbia, Biennale de Venise 2005, p. 13-20 .....	126
3.23	Rebecca Belmore <i>Fountain</i> 2005 Performance effectuée pour la 51 <sup>e</sup> Biennale de Venise 2005, Vancouver, Bc, Tirées de : Jann L. M. Bailey et Scott Watson, <i>Rebecca Belmore : Fountain</i> , Kamloops Art Gallery, The Morris & Helen Belkin Art Gallery, The University of British Columbia, Biennale de Venise 2005, p. 13-20 .....	127

## RÉSUMÉ

Ce mémoire est globalement axé sur la légitimité de la notion d'identité dans les contextes postcolonial et postmoderne. Plus précisément, il porte sur le concept de métissage dans l'art actuel à l'heure de la mondialisation culturelle, lieu propice à un renouvellement de l'identité et de l'imaginaire pour les communautés des Premières Nations d'Amérique du Nord. Il est divisé en deux parties. Les deux premiers chapitres énoncent une perspective socio-ethnohistorique autour des notions d'identité et de métissage, alors que le troisième chapitre expose un point de vue analytique à partir d'un corpus d'œuvres de trois femmes artistes autochtones du Québec et de l'Ontario s'exécutant sur la scène artistique contemporaine, soit Sonia Robertson, Sylvie Paré et Rebecca Belmore.

Plus spécifiquement, le premier chapitre fait état des connaissances et des discours sur les définitions même d'identité et de métissage dans les contextes colonial / postcolonial et moderne / postmoderne. Par extension, je pose cette question concernant l'hybridité culturelle : s'agit-il d'un principe d'homogénéisation et d'essentialisation des cultures ou d'un facteur garant d'hétérogénéité, favorable au mélange et aux échanges interculturels ? Le deuxième chapitre, quant à lui, énonce les contextes de dépossession territoriale et d'exiguïté culturelle dans lesquels ont été contraints les peuples des Premières Nations depuis l'époque coloniale. Il fait aussi mention des métissages artistiques (post)postmodernes, qui contribuent à un renouveau de l'imaginaire amérindien. Dans un esprit à la fois de contestation face à l'image folklorisée de l'« Indien » et de transmission des valeurs traditionnelles, les artistes autochtones font place à la réappropriation culturelle.

Enfin, le troisième chapitre souligne les parcours identitaires de Sonia Robertson (Ilnue), Sylvie Paré (métisse huronne-wendat) et Rebecca Belmore (Anishinabekwe). À titre de comparaison, j'analyse un corpus d'installations et de performances sous le thème de la mémoire et de l'identité en lien avec les concepts élaborés dans les chapitres précédents. Le choix d'examiner le travail de trois femmes artistes provenant de communautés différentes permet de rendre compte de réflexions personnelles de la part de femmes autochtones face à la culture dominante et par rapport à leur culture d'origine. Ce choix vise par ailleurs à circonscrire, au sein même de leur production, l'importance de la tradition en fonction de leur affirmation identitaire. Je souhaite ainsi étudier comment ces propositions se positionnent dans un contexte de déterritorialisation culturelle en fonction d'une réalité post(néo)colonialiste, corrélative d'un *entre-deux mondes*. Pour conclure, je reviens sur les questions d'identité, de mémoire et de territoire en soulignant l'importance idéologique du combat identitaire des communautés autochtones, qui vise la mise en échec des préjugés et des constructions mythiques persistantes entre le « Blanc » et l'« Indien ». Je mesure en ce sens l'impact que pourrait avoir la pensée universelle amérindienne sur nos sociétés hypermodernes en crise et en quête de valeurs.

Mots-clés : Identité, Métissage, Mémoire, Premières Nations, Néocolonialisme

## INTRODUCTION

*Pieds nus, les nattes dans le vent, je me rappelle quand on m'appelait la petite indienne. Un sentiment profond d'appartenance à la philosophie autochtone m'a toujours habité, sans que je puisse savoir pourquoi. Je me suis ensuite longtemps interrogée sur la façon dont l'histoire de la découverte du Nouveau Monde nous était racontée à l'école. Empreinte d'amnésie sélective, elle glorifiait l'explorateur européen, ce héros de la terre promise, et elle laissait sans parole celui qui, depuis des lunes, marchait déjà sur cette terre qui lui a été enlevée sans autre forme de procès :*

Il y a de cela bien des lunes. Un indien assis au bord du Grand Fleuve observe depuis longtemps l'horizon. Il pressent quelque chose qu'il ne peut expliquer.

Un matin, assis sur son billot, il regarde rêveusement au large. Il voit apparaître un navire comme il n'en a jamais vu.

Le navire accoste sur la plage. Un homme blanc vient parler avec l'indien toujours assis sur le billot.

— Pousse-toi un peu ! dit l'homme blanc.

L'indien laisse l'étranger s'asseoir sur le billot. Mais le nouvel arrivé ne cesse de le pousser. Et toujours, il répète :

— Pousse-toi un peu ! Pousse-toi encore !

L'indien bousculé par ces coutumes imposées sans respect se retrouve à l'autre bout du billot.

Alors, l'homme blanc dit effrontément :

— Maintenant, tout le billot m'appartient !

— Jean Sioui, *Le pas de l'indien/Pensées wendates*, Québec, Le Loup de Gouttière, 1997, p. 74-75.

Cette fable wendate illustre bien le sentiment de perte vécu par les premiers habitants après l'arrivée des colonisateurs sur le continent américain : perte du territoire, perte de la culture et de la mémoire. Perte d'identité, donc, qui est synonyme de pauvreté, de dégénérescence culturelle, de sentiments de culpabilité et d'infériorité et d'appauvrissement général de la société. Ces conséquences désastreuses issues de l'incompréhension de l'« homme blanc » face aux coutumes de l'« indien » ne cessent de se répercuter de génération en génération depuis l'histoire du Nouveau Monde. Le présent mémoire se veut une contribution théorique, académique et personnelle à la mise en échec de cette impasse dans la communication interethnique en Amérique. C'est pourquoi je crois important de faire valoir les relations culturelles des communautés autochtones — qui représentent à mes yeux les racines profondes et l'origine du continent américain — dont l'avenir dépend d'une autonomisation et d'une reconnaissance politique au sein de la société dominante. Dans cette perspective, je souhaite promouvoir l'esthétique actuelle des Premières Nations qui, malgré un système politique de mise à l'écart, témoigne d'une rupture avec le mythe de l'image folklorisée de l'*Indien type* au profit d'une renaissance culturelle de l'imaginaire autochtone.

Loin de présenter une vision nostalgique et passéiste, le but de ce mémoire s'inscrit à l'intérieur des discours et des problématiques actuels relatifs au déracinement et aux métissages culturels qui en découlent. Il fait état des problématiques identitaires en relation avec le territoire, la mémoire, la tradition ancestrale, l'histoire et l'expression de la mixité à travers l'analyse d'œuvres et de pratiques artistiques singulières de la part d'artistes autochtones s'exécutant sur la scène internationale (ou occidentale) de l'art. Ainsi, j'analyserai les métissages (post)postmodernes chez trois femmes artistes ayant été en contact avec les courants de pensée des sociétés occidentales : pratiques artistiques audacieuses ou opposition et rupture à la tradition autochtone ? Plus largement, je m'interrogerai sur la possibilité à la fois de conservation et de transmission de l'identité des Premières



Nations dans ce contexte de *transculture* et de *tissages* entre les peuples, avec un regard résolument tourné vers l'avenir. Ayant privilégié une méthode de recherche par inférence, ma réflexion est le fruit d'un long travail d'accumulation et d'interprétation de faits relatifs, entre autres, aux questions d'identité et de métissage, à l'histoire de la colonisation en Amérique, à la réalité politique d'exiguïté pour les communautés autochtones, aux courants esthétiques de l'art actuel et à la place accordée aux artistes d'origine autochtone dans ce milieu. Bien que l'ensemble du mémoire expose une approche sociologique dominante, il comporte deux grands champs de recherche complémentaires.

Dans un premier temps, je fais état des connaissances et des discours selon une approche *socio-ethnohistorique*<sup>1</sup>. En effet, le premier chapitre décrit les recherches et les différents points de vue théoriques autour des définitions d'identité et de métissage culturel dans les contextes colonial / postcolonial et moderne / postmoderne. Or, le processus dialogique de l'identité naît de la reconnaissance de l'altérité en soi et introduit la relation entre le Soi et l'Autre, elle-même porteuse des rapports dialectiques entre les cultures. Par extension, je pose la question suivante sur la légitimité de l'hybridité culturelle : sommes-nous en présence d'un contexte qui se porte défenseur d'une culture globale et homogène au détriment de l'émancipation des cultures autonomes ou d'un contexte garant d'hétérogénéité mise au profit de la mixité et des échanges interculturels ? Je tente d'y répondre par une définition du terme métissage ; entre essentialisation de la différence et affirmation du mélange et du syncrétisme originaire, celle-ci reste ambiguë. Si je privilégie les espaces de l'*entre-deux*, lieux de création culturelle exprimant le caractère inachevé et transitoire des identités selon Homi K. Bhabha<sup>2</sup>, je remplace

---

<sup>1</sup> Les enjeux d'une telle approche concernent donc à la fois les contextes sociologique (qui se rapporte à l'ensemble de la société humaine et plus spécifiquement aux réalités sociales de l'époque coloniale à nos jours), ethnologique (qui étudie les ressemblances et les dissemblances entre les sociétés et les cultures, en l'occurrence entre la société occidentale et les communautés des Premières Nations) et historique (en rapportant des faits relatifs à l'histoire coloniale et après).

<sup>2</sup> Voir Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London, Routledge, 1994.

enfin le mot métissage par celui de « migrance » tel qu'énoncé par Pierre Ouellet<sup>3</sup>, car il semble mieux traduire le concept d'identité dans le contexte actuel de nomadisme et de décentrement culturel.

Dans le deuxième chapitre, je présente les contextes de dépossession territoriale et de *réduction* dans lesquels ont été contraints les peuples des Premières Nations depuis l'époque coloniale. Après avoir exposé le mythe du Bon sauvage et l'importance du processus d'« autohistoire<sup>4</sup> » amérindienne, je mets en relation la pratique des artistes autochtones et le contexte de déterritorialisation propre à l'art actuel depuis le courant postmoderniste. Je mentionne ainsi l'existence de métissages artistiques postmodernes qui contribuent à une renaissance de l'imaginaire amérindien malgré le contexte réducteur des réserves. Je reviens sur les questions de dépossession et d'identité territoriales en introduisant la notion de « territoire imaginaire », définie par Guy Sioui Durand<sup>5</sup>, qui dépasse les frontières physiques du contexte d'aliénation au profit de la puissance artistique comme canal de la mémoire et de la blessure coloniale. Par l'intermédiaire de cette *territorialité* virtuelle, les artistes contestent le projet colonial et procèdent à une entreprise de réappropriation culturelle. Cette première partie, intitulée *Une perspective socio-ethnohistorique* (chapitres 1 et 2), permet de circonscrire la problématique et de construire les bases d'une argumentation solide en guise d'introduction à la partie analytique du travail : *Entre la mémoire et l'audace : les artistes, les œuvres*.

Le troisième chapitre transpose de façon plus concrète les concepts énoncés précédemment à travers des exemples d'œuvres et de pratiques artistiques singulières.

---

<sup>3</sup> Pierre Ouellet, « Les identités migrantes/La passion de l'autre », dans Laurier Turegeon, *Regards croisés sur le métissage*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2002, p. 41.

<sup>4</sup> Georges Emery Sioui, « 1992 – La découverte de l'Américité », dans Gerald McMaster (sous la dir.), *Indigena. Contemporary Native Perspectives/Perspectives autochtones contemporaines*, Ottawa, Musée Canadien des Civilisations, 1992, p. 68. Voir aussi l'ouvrage de Georges E. Sioui, *Pour une histoire amérindienne de l'Amérique*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1999, découlant de sa thèse de doctorat intitulée *Pour une autohistoire amérindienne*.

<sup>5</sup> Voir Guy Sioui Durand, « Le territoire imaginaire », dans Elisabeth Kaine (sous la dir.), *En marge*, catalogue d'événement, Québec, Éditions d'art Le Sabord, 1999, n. p.

Plus spécifiquement, il porte sur les parcours identitaires de trois femmes artistes autochtones du Québec et de l'Ontario œuvrant sur la scène artistique actuelle. À titre de comparaison, j'analyse un corpus d'installations et de performances de Sonia Robertson (Innue de Mashteuiatsh), Sylvie Paré (Huronne-Wendat de Wendake) et Rebecca Belmore (Anishnabekwe ou Ojibwa de l'Ontario), avec pour thèmes la mémoire, l'identité et le territoire. Le fait d'étudier la production de trois femmes artistes issues de communautés différentes permet de présenter des réflexions personnelles de la part de femmes autochtones face à la culture dominante mais aussi par rapport aux valeurs traditionnelles de leur culture d'origine. Cela vise à promouvoir une vision esthétique *au féminin* qui sous-entend une revalorisation du statut de la femme dans les réserves et au-delà, en portant un autre regard sur le monde et sur l'histoire. J'étudie comment ces propositions se positionnent dans un contexte de métissage culturel et une réalité postcolonialiste au sens où l'entend Homi Bhabha (voir référence à la p. 3) — c'est-à-dire un contexte propice à l'affranchissement des cultures alternatives et aux échanges interculturels. Corrélatives d'un *entre-deux mondes*, ces œuvres ne s'intègrent ni tout à fait dans les pratiques traditionnelles des réserves ni dans une vision proprement occidentale. En conclusion de ce mémoire, je souligne la puissance idéologique de la quête identitaire exprimée à travers les œuvres et les démarches des artistes étudiées par le biais du « territoire imaginaire », quête qui reflète un dur combat jamais gagné pour une réaffirmation de la mémoire, de l'identité et du territoire chez les communautés des Premières Nations. Je fais enfin valoir la sagesse philosophique de la *pensée universelle* amérindienne, que je considère comme étant une alternative judicieuse pour contrer le vide existentiel qui pèse sur nos sociétés *hypermodernes*<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Terme emprunté à Gilles Lipovetsky, « Temps contre temps ou la société hypermoderne », *Les temps hypermodernes*, Paris, Bernard Grasset, 2004, p. 67-149.

## PREMIÈRE PARTIE

### UNE PERSPECTIVE SOCIO-ETHNOHISTORIQUE

## CHAPITRE I

### IDENTITÉ ET MÉTISSAGE. UN DISCOURS DE L'AMBIGUÏTÉ

Une conversation de « nous » avec « nous » au sujet de « eux » est une conversation dans laquelle « ils » sont réduits au silence. « Ils » restent toujours de l'autre côté de la montagne, nus et sans parole, à peine présents en [leur] absence.

— Trinh T. Minh-ha, « La symbolisation des marges », chapitre 3, dans Amaryll Chanady, *Entre inclusion et exclusion. La symbolisation de l'autre dans les Amériques*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 135.

#### 1.1 Introduction : Le paradoxe de l'identité

##### 1.1.1 L'identité comme processus dialectique

À l'instar de Hegel, je crois que l'identité correspond à cette conscience de soi qui naît dans un rapport dialectique à travers sa reconnaissance de l'altérité : est-ce une création de l'imaginaire individuel ou un sentiment d'appartenance à une collectivité ? En cela, elle semble se situer à la frontière entre le particulier et l'universel, l'un et le multiple, l'individuel et le communautaire. Le paradoxe de l'identité réside au sens où celle-ci implique l'affirmation d'une différence par rapport à l'autre en même temps qu'elle signifie ce qui est identique. Si l'identité « est au cœur de la différence, [et] la différence est la condition irrévocable de l'identité<sup>1</sup> », cette dernière naît ainsi d'un écart différentiel entre le symbolique et le

---

<sup>1</sup> Thomas McEvilley, *L'identité culturelle en crise. Art et différence à l'époque postmoderne et postcoloniale*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992, p. 127.

réel qui fait de l'Autre la condition irréductible à son existence. À ce processus dialectique, corrélatif de la constitution d'un soi dialogique qui intègre l'autre dans le même, se greffe la définition de l'authenticité. Issue du concept d'individuation exprimé par le doute cartésien, l'authenticité introduit le sujet du dialogue entre le Soi et l'Autre. En outre, si « le soi-même implique l'altérité à un degré si intime que l'un ne se laisse pas penser sans l'autre » comme l'explique Paul Ricoeur<sup>2</sup>, la confrontation entre le Soi et l'Autre incarnerait l'essence de toute existence. Or, la conscience hégélienne de l'autre en soi, par laquelle le sujet prend naissance dans une intersubjectivité collective, constitue le point de départ des rapports dialectiques entre les cultures.

Plus largement, si on associe cet aspect relationnel à la réalité actuelle du multiculturalisme, qui défend le métissage culturel, l'identité définie ci-haut ne pourrait-elle pas devenir de façon contradictoire une nouvelle institutionnalisation de cette revendication à la différence dont parle McEvelley, instituant à nouveau une identité totalisante sous le qualificatif de l'altérité ? À ce titre, la définition du sujet et de la connaissance de soi proposée par la tradition philosophique occidentale semble s'inscrire dans un rapport d'opposition, subordonnant la différence à l'identité. Cette logique de l'identité a conduit à percevoir l'Autre sous les catégories du Même. Ainsi, si l'Européen voit l'Autre comme un autre de lui-même, cette image-miroir ne peut qu'en être le reflet altéré et amoindri, et doit disparaître<sup>3</sup>. C'est en ce sens que la « conversation » ethnocentrique évoquée par Trinh T. Minh-ha — comme métaphore du discours colonial — réduit au silence les peuples de l'Ailleurs : « ils » se trouvent

---

<sup>2</sup> Paul Ricoeur cité par Laurier Turgeon, « Introduction », *Patrimoines métissés. Contextes coloniaux et postcoloniaux*, Paris, La maison des sciences de l'Homme, Les Presses de l'Université Laval, 2003, p. 24.

<sup>3</sup> Il est à noter que ce principe monocentrique de l'identité n'a été remis en question qu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale, suite à la défaite du nazisme, à la décolonisation et à l'engagement dans la production et l'échange : de nouveaux enjeux idéologiques ont progressivement donné naissance à des transformations dans les constructions identitaires et amené une reconnaissance positive de la différence. Voir Patrick Imbert, « Discours et images de soi », chapitre 3, *Trajectoires culturelles transaméricaines*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2004, p. 13.

« nus et sans parole », « de l'autre côté de la montagne » du racisme et de l'indifférence (*voir* citation placée en exergue en introduction à ce chapitre). Or, il est intéressant de s'interroger, comme l'ont fait Laurier Turgeon et Anne-Hélène Kerbirou dans leur essai critique sur le métissage<sup>4</sup>, à propos d'un nouvel « hégémonisme » associé à l'omniprésence et à l'universalité du phénomène de l'hybridité dans le contexte de la mondialisation. Je pose ainsi la question d'une nouvelle forme de colonisation à l'intérieur des cultures métissées par l'intermédiaire de l'hybridité, corollaire d'une discrimination plus que d'une éthique du mélange. Verrons-nous à l'intérieur du concept du multiculturel un principe d'homogénéisation des cultures, celles-ci se tournant vers la valorisation de leur spécificité à travers des réactions fondamentalistes ? Ou bien serait-ce plutôt une cause d'hétérogénéité, propice aux mélanges et aux échanges interculturels ? Je tenterai de répondre à ces interrogations en réfléchissant tout d'abord sur les enjeux concernant l'identité et la différence culturelles dans un contexte de mondialisation et, par la suite, en prenant pour appui les différents discours sur le métissage.

### 1.1.2 Les identités culturelles en crise

Si la culture est une réalité collective construite par l'être humain et partagée par un nombre déterminé et déterminant d'individus formant un groupe, donc distinguant ce dernier de façon homogène de tous les autres<sup>5</sup>, elle constitue ainsi une activité intersubjective et un réseau de significations dans une communauté donnée, sans cesse reprise par les membres appartenant à un même noyau collectif. Or, la reconnaissance de l'Autre dans sa culture, donc dans sa différence, implique paradoxalement l'affirmation d'un point commun entre tous les êtres humains — la Culture en tant que *produit* de la condition humaine — et, par ailleurs, la

<sup>4</sup> Laurier Turgeon et Anne-Hélène Kerbirou, « Métissages, de glissements en transferts de sens », dans Laurier Turgeon, *Regards croisés sur le métissage*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2002, p. 1-20.

<sup>5</sup> Jacqueline Costa-Lascoux (sous la dir.), *Pluralité des cultures et dynamiques identitaires. Hommage à Carmel Camilleri*, Paris, Montréal, L'Harmattan, 2000, p. 189.

reconnaissance de l'Autre dans son humanité, donc dans sa similitude. Le jeu de cette rencontre du Même et de l'Autre, porteur d'une violence potentielle entre le semblable et le différent, suscite divers échanges entre les cultures et fait naître de nouvelles réflexions sur l'interculturel et le multiculturel. En ce sens, il semble que notre époque soit traversée par ce double mouvement problématique de l'identité qui, d'un côté, affirme la différence et l'identité propre à chaque culture et, de l'autre, proclame un discours pour une unité sécurisante du genre humain, voire pour une identité universelle, sous l'égide de l'ethnocentrisme. Le monde actuel semble être empreint d'une crise de sens, une crise « d'effondrement des identités<sup>6</sup> » causée par une uniformisation politique, économique et culturelle accélérée. En effet, le phénomène de mondialisation, c'est-à-dire l'expansion de l'économie au sens états-unien — ce que Geminello Alvi nomme « le siècle américain<sup>7</sup> » — suscite diverses reconfigurations identitaires à travers lesquelles des manifestations essentialistes côtoient des réactions tournées vers la mixité, le multiculturalisme et le postmodernisme.

La société mondiale paraît trouver dans le discours du métissage une expression propice au développement du monde postmoderne. Le métissage est en effet vu comme étant le symbole du libre-échange planétaire, de la circulation mondiale des biens et des individus. Dans ce contexte, il est intéressant d'évoquer la pensée de Claude Lévi-Strauss, pour qui un trop grand mélange des cultures comporte un danger dans lequel la différence « initiale » devient menacée, où « ce qui rendait la collaboration féconde et nécessaire<sup>8</sup> » entre l'identité et la différence devient impossible. Cet aspect globalisant du métissage, qui prétend à une universalité culturelle, sous-entend par le fait même le caractère dialectique de la culture : entre homogène et hétérogène, identité et différence.

---

<sup>6</sup> Roger Toumson, *Mythologie du métissage*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 14.

<sup>7</sup> Geminello Alvi cité par Serge Gruzinski, *La pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999, p. 9.

<sup>8</sup> Claude Lévi-Strauss cité par Jacques Audinet, *Le temps du métissage*, Paris, Atelier / Ouvrières, 1999, p. 25.



## 1.2 Discours sur le métissage : au-delà de la dépossession

### 1.2.1 Pour une essentialisation de la différence

Le vertige qui saisit la circulation des personnes et des biens, la bougeotte magique des esprits d'une civilisation à l'autre de la terre privent désormais la situation de l'exilé de tout caractère d'absolu.

— René Dépestre, « Prélude », *Le métier à métisser*, Paris, Stock, 1998, p. 12.

La réalité culturelle actuelle de l'ère postcoloniale, qui prétend à une affirmation des cultures au profit d'une perte du monopole de l'autorité occidentale, semble plutôt poursuivre l'exercice du pouvoir hégémonique de l'Occident sur le reste du monde. La porosité des frontières entre culture d'élite et culture de masse aurait engendré cette nouvelle culture dominante fondée sur l'ouverture culturelle. Le métissage, devenu aujourd'hui un terme à la mode, serait en ce sens « patrimonialisé » et mis au service d'une « esthétique de l'hétérogène » — à travers une appropriation des particularismes culturels — au profit de la domination de la culture postmoderne. L'incorporation de la différence, vidée de son sens premier par le capitalisme mondial, ne devient alors qu'un produit de consommation dans la mise en valeur de l'autre. En insistant sur cette différence, le métissage paraît en réalité promouvoir un discours d'enfermement et encourager l'exclusion ethnique. La globalisation, qui impose une sorte de « matrice universelle<sup>9</sup> », ferait valoir un certain néocolonialisme à travers un discours prônant une définition essentialiste de la différence; paradoxalement, sa prétention universaliste la fait voir comme une idéologie émancipatrice en proposant un message d'humanisme et de tolérance<sup>10</sup>. Le métissage culturel, qui ne peut désormais plus être interprété comme témoignant

<sup>9</sup> Termes empruntés à Tzvetan Todorov, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, 1989.

<sup>10</sup> À ce titre, Tzvetan Todorov explique l'existence d'une « idéologie universaliste » de la colonisation qui, à travers une logique d'assimilation, vise à transformer les valeurs indigènes à l'image de la culture européenne, celle-ci correspondant à l'incarnation des valeurs universelles selon une vision eurocentrique. Ainsi, « la prétention universaliste s'est révélée, au fil des âges, n'être que le masque dont s'affuble l'ethnocentrisme ». Voir Tzvetan Todorov, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, 1989, p. 425.

d'une liberté naturelle au sens donné par les créolistes<sup>11</sup>, serait plutôt un outil de déconstruction des identités au profit de la survie. En outre, le métissage tend aujourd'hui à s'imposer comme une « esthétique universelle » où l'authenticité devient synonyme de perte de mémoire et de traditions construites et inventées<sup>12</sup>. Le concept du métissage, fondé sur la construction du sujet défini par l'opposition du Même et de l'Autre, impliquerait paradoxalement une négation de l'altérité dans laquelle se dire métis, « c'est se vouloir être un *Autre* du *Même* sans cesser d'être un *Même* de l'*Autre*, c'est vouloir fondre l'*Autre* en soi sans cesser d'être soi<sup>13</sup> ».

Par l'intermédiaire du métissage, les sociétés contemporaines menacent l'authenticité de l'Autre tout en déplorant paradoxalement sa disparition. C'est en réponse à cette dévalorisation et au caractère totalisant du métissage que s'effectue une essentialisation des identités culturelles. Celles-ci affirment une appartenance à une culture et à un territoire en quête d'une sorte de pureté originelle. Et cela, peut-être pour rejoindre le « caractère d'absolu » dont parle René Dépestre; absolu que le « vertige » de la mondialisation a fait disparaître (*voir* citation placée en exergue au début de cette section 1.2.1). En d'autres termes, outre les stratégies d'assimilation, de séparation ou d'intégration face à la société dominante, un phénomène de marginalisation des cultures semble persister. L'hybridité se voit encourager une vision édulcorée de la culture qui la réduit au folklore. Dans cette perspective, notons que les peuples en situation d'acculturation doivent utiliser des stratégies identitaires pour contrer la dévalorisation ethnique et rétablir un équilibre entre les fonctions ontologique et pragmatique de l'identité — c'est-à-dire entre les valeurs d'origine d'une culture et le processus d'adaptation à la culture colonisatrice<sup>14</sup>. La transmission et la conservation des biens sont des armes contre la disparition, témoignant d'une

---

<sup>11</sup> Mouvement littéraire martiniquais initié par le linguiste Jean Barnabé et les écrivains Raphaël Confiant et Patrick Chamoiseau. Voir leur ouvrage intitulé *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989.

<sup>12</sup> Laurier Turgeon et Anne-Hélène Kerbiriou, *op. cit.*, p. 8.

<sup>13</sup> Roger Toumson, *op. cit.*, p. 260.

<sup>14</sup> Jacqueline Costa-Lascoux, *op. cit.*, p. 57.

appartenance territoriale et d'un désir de vivre ensemble. Selon Laurier Turgeon<sup>15</sup>, cet attachement patrimonial, loin de simplement connoter une pratique réactionnaire ayant pour conséquence un souci exclusif de transmission de soi à soi — dans la négation de l'Autre — devient une expression d'autochtonie<sup>16</sup> et un moyen de résistance et de déconstruction du paradigme postcolonial. Le multiculturalisme, qui conçoit les cultures comme des totalités autonomes, serait vu comme un modèle de coexistence culturelle où règne « le chacun pour soi dans un empire de différences respectées<sup>17</sup> ».

### 1.2.2 Le sujet métis : origines et définitions

Si le métissage fait référence à un mouvement de collectivité, il relève à l'origine de l'union de deux êtres séparés par la différence de leurs apparences, dont la rencontre constitue une rupture dans la continuité de puretés originelles. La notion de métissage sous-entend ainsi l'existence de groupes humains purs que le « mélange des corps<sup>18</sup> » viendrait contaminer. Le terme métis, mot de l'ailleurs et du lointain, porte en lui toute l'ambiguïté de cette rencontre de deux peuples profondément distincts : l'enfant *illégitime* renvoyant à une réalité suspecte, à une situation trouble. Dans le contexte colonial, le sujet métis serait biologiquement issu de l'union illégitime de l'homme blanc et de la femme de couleur. Bien que cette perception me paraisse profondément réductrice et que le sujet métis peut tout aussi bien être né d'une femme blanche et d'un homme de couleur ou encore de deux êtres de couleur différente, je considère ici la figure stéréotypée du colonisateur (l'homme blanc) et de

---

<sup>15</sup> Laurier Turgeon, « Introduction », *Patrimoines métissés*, *op. cit.*, n. p.

<sup>16</sup> Historiquement construit selon des rapports de domination, le terme *autochtonie* aurait par conséquent ceci de péjoratif : il oppose le Citoyen, qui n'a pas besoin de se nommer, aux groupes minoritaires, ce qui entraîne encore une fois un rapport d'inégalité. Voir Jacqueline Costa-Lascoux, *op. cit.*, p. 105.

<sup>17</sup> Sherry Simon, *Hybridité culturelle*, Montréal, Une encyclopédie vivante, 1999, p. 19.

<sup>18</sup> Jean-Luc Bonniol (publié par), *Paradoxes du métissage*, Actes du 123<sup>e</sup> Congrès national des Sociétés historiques et scientifiques, section d'anthropologie et d'ethnologie françaises, Antilles-Guyane, Fort-de-France, 6-10 avril 1998, Paris, CTHS, 2001, p. 11.

sa conquête (femme de couleur) comme image mythique de la violence fondatrice du maître à l'esclave, conjuguant de ce fait domination sexuelle et oppression raciale<sup>19</sup>. Et comme le précise Rémi Savard, le personnage du métis dans l'imaginaire et la littérature est toujours (ou presque) issu d'un père blanc et d'une mère indienne, le contraire s'avérant plutôt rare<sup>20</sup>. Il connote aussi un certain sentiment de malaise face à un monde moderne né de l'injustice, de la violence, de l'intolérance et du mensonge qui hantent le passé colonial.

Le métis, dont le mot est chargé de sens multiples, est en réalité une figure mythique et le discours du métissage construit une fiction (à partir de la violence originelle) qui nourrit les récits de l'invention du Nouveau Monde. D'où la notion de l'Indien imaginaire, issue d'une représentation symbolique à travers laquelle le « Blanc » et l'« Autochtone » tentent de s'allier dans un rapprochement salvateur qui n'existe pas, dans une sorte de « marche vers la mixité<sup>21</sup> ». Le métissage historique s'est ainsi consolidé, dans le contexte colonial, à partir de fragments culturels, de croyances et de valeurs faussées, extraits de leur contexte initial au profit d'une réinterprétation de l'histoire. Issu de cette faille, de ce phénomène d'exclusion et d'acculturation, le métissage se voit comme une blessure jamais pansée de la modernité. Le déracinement dont ont été victime à la fois les peuples colonisés et les conquérants, ce que Gruzinski appelle le « choc de la Conquête<sup>22</sup> », provoque en effet l'effondrement des populations locales et impose des efforts constants d'adaptation pour survivre et coexister dans un environnement chaotique et précaire. L'effort de reconstruction d'un monde fragmenté et l'entreprise de reproduction des valeurs et des imaginaires européens dans le Nouveau Monde vont de pair dans la naissance des

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>20</sup> Andrée Mercier et Bertrand Gervais (édit.), « Questions de territoires / Entrevue avec Rémi Savard », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. XVII, n° 3, 1987, p. 31.

<sup>21</sup> Jean-Claude Carpanin Marimoutou et Jean-Michel Racault, *Métissages : actes du colloque international de Saint-Denis de La Réunion. Littérature-histoire*, Tome I, Île de la Réunion, L'Harmattan, 1991, p. 124.

<sup>22</sup> Serge Gruzinski, *op. cit.*, p. 86.

métissages. De ce mélange forcé jaillissent de nouveaux espaces de survivance. Cela rejoindrait la définition du terme acculturation établie par les sociologues de l'école de Chicago<sup>23</sup>, pour qui le changement culturel, issu de la rencontre de deux cultures, est un lieu de passage entre une culture d'origine et la culture d'accueil. Il semble en ce sens que la culture colonisatrice devienne elle-même une culture métisse, puisqu'elle est transformée par les cultures colonisées en même temps qu'elle les transforme.

Exprimant autrefois une transgression fondamentale entre l'Occident et son Autre, le métis semble encore conserver ce caractère essentiellement négatif et racial. Même si elle est un symbole de médiation et de réconciliation, l'image du métis reste liée à une *contamination* et est considérée comme une ambivalence identitaire. Par ailleurs, si le métissage a depuis toujours existé, soit à travers les figures du vagabond, du nomade, du voyageur ou du mètèque — ayant créé des parcours *entre* les cultures — et plus encore, que tous les êtres humains sont, à différents degrés, des métis, cette affirmation est pourtant bien éloignée de la réalité dans laquelle le sujet hybride est trop souvent victime du regard de l'Autre. Déchiré entre deux communautés et n'appartenant véritablement à aucune, il se voit condamné à une quête incessante d'identité. Le métis, comme la figure du *Trickster*<sup>24</sup>, échappe à toutes les catégorisations, reste un fugitif, victime de sa propre aliénation identitaire et laisserait naître, par son nomadisme et sa fuite continuelle, l'identité (post)moderne<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> Voir Alain Coulon, *L'école de Chicago*, Paris, Presses universitaires de France, 1992.

<sup>24</sup> Le *Trickster*, figure de la mythologie amérindienne, est un joueur de tours, un faiseur de trouble, un bouffon créateur, transformateur et héros de la culture. En plus de prendre différentes formes selon les communautés (coyote, corbeau, carcajou, lièvre), il s'identifie à plusieurs rôles contradictoires, du créateur du monde au tueur de monstres, du voleur de la lumière du jour et enseignant du savoir culturel au farceur vagabond, vaniteux, trompeur et rusé, souvent victime de ses propres folies. Ses aventures offrent une morale qui rétablit dans la société l'harmonie entre nature et culture, pulsion et raison. Voir Guy Sioui Durand, « Les ruses de Corbeau / Coyote / Carcajou », *Esse. Dossier Amérindie*, Montréal, n° 45, printemps 2002, p. 4; et Isabelle Massé, « Introduction », « Le concept du fripon dans l'art contemporain amérindien », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, mai 1997.

<sup>25</sup> Laurier Turgeon, *Patrimoines métissés*, op. cit., p. 196.

### 1.2.3 Les espaces de l'entre-deux

[Il faut] secouer le joug des préjugés nationaux (ethnocentrisme), apprendre à connaître les hommes par leurs conformités et leurs différences, et acquérir ces connaissances universelles [...] qui, étant de tous les temps et de tous les lieux, sont pour ainsi dire la science commune des sages.

— Jean-Jacques Rousseau cité par Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 29.

Depuis la Renaissance, la notion d'hybride — antagoniste à celle de continuité de la création — est synonyme de précarité et d'instabilité. Elle pose, au XVIII<sup>e</sup> siècle, la question de l'unité de l'espèce humaine. Le terme métissage, comme celui de mélange et d'hybridité, maintient encore aujourd'hui une définition floue et imprécise, connotant un passage de l'homogène à l'hétérogène, de la pureté à l'impureté, de l'ordre au désordre<sup>26</sup>. Il se définit comme étant mobile, instable, voire même *incontrôlable* : les glissements culturels et idéologiques qu'exerce le métissage, qui provoquent la rupture des frontières du Soi et de l'Autre, contribuent à l'ambiguïté de sa définition.

Si la reconnaissance de l'altérité, « dans le mouvement même qui la constitue attentive au particulier, [...] affirme l'universel<sup>27</sup> », source d'un conflit inhérent entre « l'universel » et le « particulier », le concept du multiculturel prône le dialogue et l'échange interhumain contre toute violence originelle relative à cette reconnaissance. Dans ce contexte, la culture ne serait qu'une abstraction : ce sont non pas des cultures, mais bien des individus qui se trouvent en interaction. L'interprétation de la

---

<sup>26</sup> Cette connotation réductrice engendre le rejet systématique du mot métissage par les premiers auteurs noirs francophones du XX<sup>e</sup> siècle, ceux-ci revendiquant une identité essentialiste en se défendant de la « négritude » comme discours anti-colonialiste. Un changement progressif de cette pensée « créoliste » apparaît ensuite dans une réappropriation de la notion de métissage pour en faire l'apologie, valorisant l'hybridité en opposition à l'ethnicité et aux fondamentalismes des discours colonialistes. Les intellectuels anglophones, qui prônent le métissage à travers une critique de l'héritage culturel métropolitain, sont un exemple de ce virage postcolonial visant la révision des conjonctures de l'époque coloniale. Voir Laurier Turgeon et Anne-Hélène Kerbiriou, *op. cit.*, p. 1-20.

<sup>27</sup> Jacques Audinet, *op. cit.*, p. 32.

notion de métissage comme fiction sociale — où tout le monde serait issu de métissages biologiques en même temps que personne n'est véritablement métis — permet de protester contre une vision essentialiste de la culture pour privilégier la mixité. Dans cette perspective, la « logique métisse » telle qu'énoncée par Jean-Lou Amselle est une approche qui permet d'échapper à la question de l'origine et de supposer une régression à l'infini misant sur l'indistinction et le « syncrétisme originaire<sup>28</sup> », comme un mélange dont les éléments sont impossibles à départager. Pour Amselle, le métissage est un processus continu d'interaction entre les cultures, entités déjà métissées et construites sous le mode relationnel. Dans son étude sur le roman, Bakhtine voit aussi l'hybridité comme un concept qui rend compte de la fusion des langages, de la « plurivocalité », et affirme la multiplicité des identités en opposition au monopole de la vérité unique<sup>29</sup>.

Même si le métissage n'est qu'une mythologie et le métis, l'archétype mythique du Nouveau Monde — fondateur de l'imaginaire américain et des discours actuels de l'identité — ce mythe idéologique demeure au-delà de l'utopie du mélange des êtres qui voit persister le racisme et la séparation. Se forgeant contre la notion de différence absolue, cette mythologie du métissage prendrait corps dans une sorte « d'esthétique sans frontières<sup>30</sup> » (métissages des races, des langues et des cultures), qui abolit les distances et s'oppose au refus ethnocentrique de l'*Autre* et de l'*Ailleurs*. Dans une volonté d'unir les contraires, ce processus vise à « une éthique de l'« être-ensemble<sup>31</sup> » : un désir d'appartenir et une quête d'identité à la fois personnelle et collective. L'hybridité est donc un mode de circulation, d'interaction et de fusion imprévisible des traits culturels. Lieu de contestation en même temps construit sur la mémoire (de l'origine) et l'oubli (imposé par le changement culturel), l'hybride ou le

<sup>28</sup> Jean-Lou Amselle, *Logique métisse*, Paris, Payot, 1999, p. 248.

<sup>29</sup> Voir Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.

<sup>30</sup> Roger Toumson, *op. cit.*, p. 28.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 53.

métis est un état transitoire. Bousculant les appartenances et les repères établis dans une transformation des formes de la société, le métissage fait émerger de nouveaux espaces à partir des éléments en présence : des espaces de l'*entre-deux* outrepassant les frontières des territoires et des idées. Il devient un lieu de tension où de nouvelles identités se réalisent dans des « entre-lieux ». De plus, le métissage, « en mélangeant les apparences mélange les essences<sup>32</sup> » et serait le résultat d'un « troisième terme<sup>33</sup> ».

En ces mots, le philosophe Homi K. Bhabha considère le métissage comme un « espace tiers » dans lequel la dynamique du pouvoir colonial est subtilement déjouée par un certain mimétisme. Selon lui, « l'hybridation », conséquence logique du colonialisme, construit à partir de l'imitation du colonisateur des espaces interstitiels contribuant à une réaffirmation de l'identité<sup>34</sup>. C'est au sens où Homi Bhabha entend la notion d'hybridité que celle-ci semble pouvoir être interprétée comme étant propice à l'établissement d'un nouveau dialogue avec la société dominante, où la mimésis d'appropriation permet de parvenir à une légitimité. Une « culture translationnelle<sup>35</sup> », qui abolit les concepts de l'altérité pour exprimer le décentrement des identités contemporaines, émerge en effet de ce contexte de contestation et d'échange. L'espace *entre* devient un lieu de création culturelle qui exprime le caractère inachevé et transitoire des identités.

La définition contemporaine du mélange, qui connote une notion de fluidité, de réseau et de diversité, permettrait donc une multiplication des appartenances et des identités où l'individu participe à ce pluralisme culturel associé à une pluralité des origines. Ainsi, le mélange se manifeste à l'intérieur d'une « culture of disappearance » selon les termes du sociologue Ackbar Abbas : un espace où règne

---

<sup>32</sup> Jean-Luc Alber, Claudine Bavoux et Michel Watin, *Métissages : actes du colloque international de Saint-Denis de La Réunion. Linguistique et anthropologie*, Tome II, Île de la Réunion, L'Harmattan, 1991, p. 14.

<sup>33</sup> Voir Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, Londres, Routledge, 1994.

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> Terme emprunté à Sherry Simon, *op. cit.*, p. 40.



l'imprévisible, l'éphémère et le « déjà disparu », c'est-à-dire « ce qui en même temps est là et n'est plus là<sup>36</sup> ». Dans cette culture de la disparition, le métissage vient confronter l'oppression de la domination coloniale en détournant les pièges du repli identitaire et de la marginalisation. Il incarne le passage entre la race pure et le mélange, lui conférant ainsi un sens positif. Le métissage, qui démythifie le concept de pureté au profit d'une nouvelle mythologie où le métis dépasse la dualité du Soi et l'Autre, correspond en quelque sorte à la réinterprétation du mythe de l'unité originelle<sup>37</sup>.

Cependant, cette idéologie du métissage est ambivalente au sens où elle pose le problème philosophique du relativisme culturel en même temps que celui de la légitimation des spécificités culturelles des peuples dominés. Privilégier l'hybridité signifierait par là ignorer les politiques de marginalisation et d'exclusion des différences culturelles défendues notamment par le néocolonialisme et le racisme. En d'autres termes, parler de métissage des cultures semble signifier ignorer une dialectique de déculturation / acculturation qui laisse percevoir une vision impérialiste<sup>38</sup>. De plus, si les métissages sont constituants de la Monarchie<sup>39</sup>, comme le prétend Gruzinski, ils représenteraient des phénomènes d'ordres social, économique, religieux et politique que la perspective culturelle ne saurait à elle seule rendre compte dans toute leur complexité. Et si le concept du métissage suppose l'existence d'identités pures, tel qu'énoncé plus haut, l'hybride deviendrait lui-même une entité à préserver. Par conséquent, notons que l'utilisation des termes métis ou hybride renvoie à des interprétations multiples et des discours qui s'entrecroisent, ne pouvant être enfermés dans un cadre conceptuel déterminé. Faisons simplement part

---

<sup>36</sup> Ackbar Abbas cité par Serge Gruzinski, *La pensée métisse*, *op. cit.*, p. 312

<sup>37</sup> Jean-Luc Bonniol, *op. cit.*, p. 88.

<sup>38</sup> Mentionnons que cette affirmation conjugue la notion de métissage à une conjoncture exclusive de violence coloniale, alors que les emprunts culturels auraient en réalité toujours existé. Dans ce contexte, le métissage se manifeste dans la contrainte pour combler un manque et procéder à une régénération du soi. Voir Laurier Turgeon et Anne Hélène Kerbirou, *op. cit.*, p. 8.

de cette circulation des significations à la source de déplacements et de transformations des discours.

Considérant, par ailleurs, l'essence du concept de métissage, qui aspire à une remise en question de toutes les frontières au profit d'une conception universelle de l'être humain, on peut s'interroger à savoir comment cet universel pourrait prendre assise sur la pluralité plutôt que sur l'uniformisation et la réduction. Comment pourrait-il assurer l'épanouissement des valeurs spécifiques à chaque culture au lieu de les effacer, rompre avec la logique ethnocentrique de globalisation et de culture « *coca-cola*<sup>40</sup> » ? Si la réponse paraît se trouver dans la définition du contrat social de Rousseau, cette « science commune des sages » (*voir* citation placée en exergue au début de cette section 1.2.3) visant la reconnaissance des hommes par leurs conformités et leurs différences, cet universel est-il vraiment accessible ? Or, même si on plaide pour le meilleur des mondes, il semble pourtant bien difficile de croire, comme Lévi-Strauss, à une véritable « coalition<sup>41</sup> » des cultures dont l'originalité serait préservée. Mais en dépit de ce constat, au lieu de correspondre à une fusion dans l'homogène et d'incarner une arme contre la menace de disparition, le métissage peut être vu comme lieu de transformation exponentielle des différences et connoter un « gain de liberté<sup>42</sup> ». En somme, « les métissages [...] expriment des combats jamais gagnés et toujours recommencés [mais] fournissent le privilège d'appartenir à plusieurs mondes en une seule vie<sup>43</sup> ».

---

<sup>39</sup> Serge Gruzinski, « Première partie : La mondialisation ibérique. Vents d'est, vents d'ouest / Métissages et domination planétaire » chapitre I, *Les quatre parties du monde. Histoire d'une mondialisation*, Paris, La Martinière, 2004, p. 32.

<sup>40</sup> Terme emprunté dans l'ouvrage de Jean-Luc Alber, Claudine Bavoux et Michel Watin, *op. cit.*, p. 8.

<sup>41</sup> Claude Lévi-Strauss cité par Jacques Audinet, *op. cit.*, p. 25.

<sup>42</sup> Gilles Thérien cité dans l'ouvrage de Jean-Claude Carpanin Marimoutou et Jean-Michel Racault, *op. cit.*, p. 130.

<sup>43</sup> Serge Gruzinski, « Quatrième partie : La sphère de cristal. Les perroquets d'Anvers, art métis et art globalisé / Le silence des yeux », chapitre XIII, *op. cit.*, p. 316.

### 1.2.4 De l'art métis

Sans cesse confrontés à de nouveaux environnements, à des changements de conditions de vie et à des défis intellectuels qui en appellent à une redéfinition de leurs origines et de leurs identités, il semble que les humains aient partout et de tout temps été soumis aux effets de l'éloignement, du décentrement et du nomadisme, conséquemment à une modification de la vision et de l'écriture du monde<sup>44</sup>. Transposée dans les arts, cette vision du monde est d'autant plus perceptible à travers les objets d'art eux-mêmes, sujets à de transformations constantes — entre mimésis et appropriation. Par exemple, la complexité des enjeux liés à la conquête de l'Amérique, en l'occurrence la « mondialisation ibérique » selon les termes de Gruzinski, semble souvent plus élaborée et explicite dans le patrimoine visuel que dans les sources littéraires. Si, par ailleurs, l'occidentalisation en Amérique — passant principalement par le commerce, la religion et la politique — a pour but d'orienter les productions autochtones vers les marchés d'Europe, il n'en demeure pas moins qu'elle permet aux artistes locaux d'explorer de multiples formes et variantes entre l'art traditionnel, les modèles européens et la mode du moment : « elle mobilise des mondes, des mains et des lieux différents<sup>45</sup> ». Par contre, si les artistes d'origine européenne imposent leur manière et leur style ou recrutent à leur profit les talents des artistes des Premières Nations, on peut se demander si ces derniers ne sont pas plutôt condamnés à n'être que les figurants des exigences de la mondialisation, des esclaves soumis aux goûts des amateurs européens. Notons en ce sens que l'exploitation des savoir-faire et des traditions locales sert avant tout les intérêts d'un certain impérialisme chrétien, qui pèse lourd sur les modes de pensée et les arts des Autochtones. Les exemples du *Christ Pantocrator* (voir figure 1.1), qui marie la technique complexe préhispanique de la plume et un sujet issu du modèle chrétien, ou

<sup>44</sup> Serge Gruzinski, « Troisième partie : Les choses du monde. Histoire locale, pesées globales / Destins privés et mondialisation ibérique », chapitre X, dans *ibid.*, p. 244.

<sup>45</sup> Serge Gruzinski, « Quatrième partie : La sphère de cristal. La piste des objets / Réélaborations européennes », chapitre XII, dans *ibid.*, p. 293.



Figure 1.1 Anonyme, *Christ Pantocrator*, XVI<sup>e</sup> siècle, Mexique.



Figure 1.2 Anonyme, *Messe de saint Grégoire*, 1539, Mexique.

Tirées de : Serge Gruzinski, « Quatrième partie / La sphère de cristal », Paris, La Martinière, *Les quatre parties du monde. Histoire d'une mondialisation*, 2004, p. 299 et p. 301.

encore de la *Messe de saint Grégoire* (voir figure 1.2), pouvant facilement être attribué à une école européenne, témoignent clairement de l'ampleur de la mondialisation et du pouvoir exercé par le Christianisme sur le continent américain.

En mêlant ainsi tradition d'origine et tradition européenne, ces objets d'art issus de la domination mise en œuvre par l'occidentalisation sont des objets métis. Or, les métissages, « qu'ils se dressent contre elles ou s'en accommodent, [...] constituent [...] le revers obligé<sup>46</sup> » de ces vagues d'occidentalisation et en sont indissociables. Loin d'être de simples *copies* d'œuvres européennes, ces objets semblent faire valoir une stratégie de résistance culturelle où la « mimésis d'appropriation » telle que définie plus haut par Homi Bhabha se substitue à la notion platonicienne de mimésis comme simple copie du réel. De plus, à l'instar d'Aristote qui plaçait l'imitation comme point de départ de l'observation et de l'expérience — c'est-à-dire au rang de l'universel —, Michel Taussig affirme que la mimésis ne peut se concevoir en dehors de l'histoire, au même titre que l'histoire du monde ne peut se concevoir en dehors de la faculté d'imiter<sup>47</sup>. À travers les œuvres, les artistes locaux expriment par l'imitation (au sens de Bhabha) leurs réactions face aux défis techniques et conceptuels imposés par les arts de la Renaissance : l'espace tridimensionnel de la perspective linéaire prend place contre la vision bidimensionnelle des peintres autochtones et s'ajoute au naturalisme et à la touche italianisante de l'esthétique européenne. Par conséquent, ces métissages visuels sont inhérents à l'entreprise de mondialisation, qui a permis de rallier les êtres et les sociétés en mettant en relation des parties du monde auparavant isolées les unes des autres. Mais après avoir traversé l'Atlantique, ces objets, empilés dans les Cabinets de curiosité, n'ont de valeur qu'en tant qu'artefacts *exotiques* du Nouveau Monde.

<sup>46</sup> Serge Gruzinski, « Quatrième partie : La sphère de cristal. La piste des objets / Des arts métis », chapitre XII, dans *ibid.*, p. 298.

<sup>47</sup> Michel Taussig, « With the Wind of World History in our Sails », chapitre 4, *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*, New York / Londres, Routledge, 1993, p. 70.

En somme, on peut s'interroger, comme l'a fait Gruzinski, sur l'immense écart existant entre l'abondance d'objets métis dans l'Europe de la Renaissance et du XVII<sup>e</sup> siècle et les modèles véhiculés par les livres d'art et d'histoire, exclusivement occidentaux. En effet, au lieu de se borner à propager une vision esthétique unique, la globalisation artistique n'eut-elle pas été à même de diffuser ces inventions métisses afin d'aboutir à un mélange et à des échanges universalisés des formes et des styles ? Au lieu de cela, il semble qu'elle n'ait cessé d'exploiter les ressources locales pour produire de l'art occidental, qu'elle se sert encore aujourd'hui des mélanges à son profit et tend à faire disparaître les traces de métissages du processus de fabrication pour se conformer au modèle occidental.

Comme je le démontre plus précisément dans les chapitres suivants de mon argumentation, de nombreux artistes actuels réagissent contre l'oppression exercée par l'occidentalisation du monde en proposant divers métissages et échanges interculturels mis au profit d'une certaine *renaissance* identitaire. L'expression d'une identité menacée par cette politique d'anéantissement se manifeste à la fois dans la littérature, la poésie, le théâtre, le cinéma et les arts visuels. Au Québec notamment, les écrits de An Kapes<sup>48</sup>, le théâtre rituel de Yves Sioui Durand (les productions Ondinnok)<sup>49</sup> ainsi que les installations et les performances de Sonia Robertson, Sylvie Paré et Rebecca Belmore (dont les démarches artistiques et les œuvres sont élaborées dans le chapitre 3 du présent mémoire) correspondent à des renversements artistiques qui investissent « à rebours le territoire du colonisateur par le colonisé<sup>50</sup> », à travers l'énonciation d'une affirmation de soi — autant individuelle que collective.

---

<sup>48</sup> À ce sujet, un texte intéressant de Basma El Omari sur la littérature autochtone aborde le thème de la dépossession territoriale et culturelle en interrogeant le processus de la quête de l'image de soi et de l'autoreprésentation par l'écriture : voir Basma El Omari, « Dépossession territoriale et autohistoire / L'écriture des Autochtones du Québec », dans Pierre Ouellet (sous la dir.), *Le Soi et l'autre. L'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2003, p. 133-148.

<sup>49</sup> Voir le *Site de Ondinnok*, [En ligne]. <http://www.ondinnok.org>, (Page consultée le 15 juillet 2005).

<sup>50</sup> Guy Sioui Durand, « Les ruses de Corbeau / Coyote / Carcajou », dans *Esse. Dossier Amérindie*, Montréal, n° 45, printemps 2002, p. 10.

### 1.3 Une identité en devenir

Être Un, c'est être autonome, c'est être puissant, c'est être Dieu; mais être Un est aussi être une illusion, et ainsi être impliqué dans une dialectique apocalyptique avec l'autre. Pourtant, être autre, c'est être multiple, sans bornes précises, effiloché, sans substance. Un c'est trop peu, mais deux, c'est déjà trop.

— Donna Haraway, « Manifeste cyborg : science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XX<sup>e</sup> siècle », dans Annick Bureau et Nathalie Magnan, *Connexions / art réseaux media*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2002, p. 595.

Conjointement à la réflexion de Lévi-Strauss, l'identité — sorte de « foyer virtuel » — semble moins s'affirmer dans un cadre défini que se refaire et se reconstruire sans cesse. N'existant que sur le plan théorique au sens d'une limite à laquelle ne se rattache aucune expérience, elle correspondrait à une notion qu'il faut dépasser<sup>51</sup>. En tenant compte du fait que la nature humaine soit désormais fondée sur le changement, les discours postmodernes / postcoloniaux tentent d'exprimer une nouvelle définition de l'identité qui ne soit plus statique et fixée dans une nature tournée vers le passé et les contingences historiques, mais plutôt liée à une image de soi ouverte sur l'avenir. La subjectivité ne se fonde plus sur la permanence du Moi, mais au contraire sur la mouvance du Soi. Une identité migratoire, toujours en acte et en mouvement, prend place contre le dualisme du Soi et l'Autre. Dans cette perspective, le phénomène de mondialisation, non pas au sens de synonyme d'homogénéisation d'après Patrick Imbert<sup>52</sup>, connoterait plutôt l'invention de nouvelles interactions transformant les identités en images de soi multiples. L'identité, qui se construit par l'intermédiaire de l'expérience, devient relationnelle.

À travers une explosion des réseaux de communication et des nouvelles technologies, la culture semble tendre vers un rêve de mobilité plutôt qu'un rêve

<sup>51</sup> L'auteur ajoute que tout usage de la notion d'identité doit commencer par une critique de cette même notion. Voir Claude Lévi-Strauss, « Conclusions », *L'identité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, p. 332.

d'identité et d'égalité. Être signifie désormais « faire partie d'un rêve de consensus jamais atteint et toujours fragmenté<sup>53</sup> » dans un espace relationnel et chaotique. Les images de soi seraient ainsi démultipliées à travers une stratégie de « caméléonage<sup>54</sup> », où le multiple se vit dans une harmonisation et un dépassement des limites d'une culture. C'est ainsi par la relation, le déplacement et la mécanique de construction de soi par les autres, et vice-versa, que semble s'effectuer les transformations culturelles. Le métissage serait cette sorte d'« esthésie migrante », où le Soi se met à la place de l'Autre pour se construire à partir de lui<sup>55</sup>. Par ailleurs, à l'instar de Kierkegaard, Pierre Ouellet croit que la construction identitaire se définit par une altération à soi, où l'espace imaginaire serait le seul lieu de la migration de l'identité<sup>56</sup>.

Or, les notions de métissage, d'hybridité ou d'hybridation pourraient être remplacées par celle de « migrance » qui traduit mieux le passage à l'Autre et la transgression de l'Un vers l'Autre. Cette définition dépasserait, d'après Ouellet, les limites de l'individualité au profit d'un devenir *autre*. Et ce concept du devenir *autre* — ou de l'*autre* devenir — est corrélatif de celui de l'identité « sans substance » exprimé plus haut par Donna Haraway. D'où le mythe du cyborg, ce « déjà trop » défini par l'auteure comme emblème de l'humanité contemporaine (voir citation placée en exergue au début de cette section 1.3). Invisible et partout à la fois, mélange de l'organique et de l'inorganique, du corps et de la machine, de la nature et de la technique, il transgresse les frontières et les dualismes corps et esprit, animal et machine, idéalisme et matérialisme<sup>57</sup>. Cette identité migrante est aussi interprétée par

---

<sup>52</sup> Voir Patrick Imbert, « Discours et images de soi », *op. cit.*, p. 13.

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> Terme emprunté à Patrick Imbert, dans *ibid.*

<sup>55</sup> Pierre Ouellet, « Les identités migrantes / La passion de l'autre », dans Laurier Turgeon, *Regards croisés sur le métissage*, *op. cit.*, p. 41.

<sup>56</sup> *Ibid.*

<sup>57</sup> Donna Haraway, « Manifeste cyborg : science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XX<sup>e</sup> siècle », *op. cit.*, p. 556.



Elizabeth Grosz à travers la figure du corps sans organe (BWO)<sup>58</sup>. Poursuivant l'interprétation des écrits d'Antonin Artaud faite par Gilles Deleuze et Félix Guattari<sup>59</sup>, Grosz conçoit ce corps abstrait et rhizomatique comme un espace de représentation à contresens de la psyché — elle-même fondée sur les fantasmes et les subjectivations. Il n'est ni le lieu, la scène ou le support de quelque chose, ni espace, ni dans l'espace, mais est responsable de la configuration identitaire, des transports et déplacements du sujet à l'objet. C'est un corps considéré comme espace de représentation dans le devenir identitaire : une identité nomade, prototype de la figure postmoderne selon Rosi Braidotti<sup>60</sup>. Ce nomadisme d'une identité transgressive et sans substance semble procéder à un décentrement des discours et, par le fait même, remettre en question les notions stagnantes du monde de la représentation dans un dépassement des limites de la culture, de la frontière, de l'identité et de la différence. Chacune à leur manière, les démarches des trois femmes artistes exposées au troisième chapitre expriment cette transgression de l'identité qui, en outrepassant toutes les frontières, remet en question les catégories intellectuelles, artistiques et culturelles établies.

C'est d'après cette même notion d'identité construite susceptible de se transformer autant psychologiquement que socialement, empruntée à Simone de Beauvoir<sup>61</sup>, que les théories féministes ont substitué à la différence sexuelle le concept de genre<sup>62</sup>. L'identité ne serait donc plus issue d'un rapport binaire et hiérarchique où le féminin, synonyme de nature, est dominé et contrôlé par le

<sup>58</sup> Les initiales BWO font référence à «Body Without Organ». Voir Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1994, p. 160-183.

<sup>59</sup> Voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

<sup>60</sup> Voir Rosi Braidotti, « Introduction : By Way of Nomadism », *Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press, 1994, p. 1-39.

<sup>61</sup> Voir Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard Tomes 1 et 2, 1943.

<sup>62</sup> Il est à noter que cette affirmation fait abstraction des différentes phases historiques du féminisme, notamment le féminisme militant de la différence, le féminisme égalitaire, celui de la représentation et du retour au corps. Ces réflexions théoriques autour de la différence sexuelle et de l'art féministe sont présentées dans les ouvrages de Marcia Tucker, *Féminisme, art et histoire de l'art*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1994, et d'Helena Reckitt, *Art et féminisme*, Paris, Phaidon, 2005.

masculin, représentant de la culture et du progrès de la civilisation<sup>63</sup>. C'est également dans son entreprise de déconstruction des paradigmes sociaux, politiques et institutionnels liés aux relations de pouvoir (définies ici en termes de rapport de genre) que le féminisme rencontre des similarités avec d'autres types de combat et va de pair, notamment, avec les luttes identitaires des communautés autochtones. D'où la naissance de collaborations fécondes entre préoccupations féministes et théories du postcolonialisme et du métissage<sup>64</sup>. Ainsi, au même titre que l'« Autochtone » est l'Autre du « Blanc », la femme serait l'Autre de l'homme. Notons à ce sujet la réflexion de Luce Irigaray sur l'identité féminine, qu'elle définit comme étant réellement une Autre et non simplement l'Autre du Même au sens dialectique de l'identité imposée par la philosophie occidentale depuis Hegel. L'auteure exprime la nécessité de transgresser le modèle de l'un et du multiple au profit du *deux* afin de libérer le sujet féminin de l'emprise du monde phallogentrique : « [...] de refuser d'être réduite à l'autre du même, à un ou une autre de l'un, non pas en devenant lui ou comme lui, mais en [se] constituant comme un sujet autonome différent<sup>65</sup> ».

Ce discours critique de l'Autre, qui propose une nouvelle ontologie en niant l'existence d'un sujet unique, peut facilement être transposé aux propos de mon analyse en ce qui concerne ma tentative de définition de l'identité culturelle. Si le *deux* peut prendre la place du *un* dans la différence sexuelle, il peut également remplacer le dualisme du Soi et l'Autre ou encore celui du « Blanc » et de l'« Autochtone ». Serait-ce là le début d'un véritable dialogue où l'Autre ne serait

---

<sup>63</sup> Renée Baert (conservatrice), *Legitimation*, catalogue d'exposition, Montréal, Galerie Powerhouse, 1989, p. 22. À titre de référence significative dans l'apport des réflexions et des études féministes, citons également l'ouvrage de Linda Nochlin, *Femmes, art et pouvoirs et autres essais*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993 (dont les propos ne sont pas cités dans le présent mémoire car relevant de préoccupations qui débordent de mon sujet d'analyse). Dans l'essai « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? » notamment, l'auteure développe une réflexion critique face à l'ensemble de l'histoire de l'art occidentale, ayant occulté les pratiques artistiques féminines, et contribue à la construction d'une nouvelle histoire des femmes artistes d'envergure.

<sup>64</sup> Peggy Phelan, *Art et féminisme*, Paris, Phaidon, 2005, p. 24.

<sup>65</sup> Voir Luce Irigaray, « La question de l'autre ». In Labrys, études féministes. Juillet-décembre 2002. *Site de Labrys, études féministes*, [En ligne] [http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys1\\_2/irigaray2.htm](http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys1_2/irigaray2.htm) (Page consultée le 10 mai 2005)

plus considéré comme le reflet altéré de Soi mais bien comme un réel Autre ? Vision réaliste ou pensée utopique ? Bref, nous verrons dans le chapitre suivant que cette ontologie du *deux* semble plus près de l'idéologie que du pragmatique, bien qu'elle puisse néanmoins prendre forme dans la création artistique. Selon un regard tout d'abord historique, le chapitre 2 fait état des enjeux relatifs à la dépossession territoriale des peuples autochtones en Amérique depuis l'époque de la colonisation. D'un point de vue culturel ensuite, il légitime les métissages artistiques (post)postmodernes, ceux-ci faisant place à la réappropriation culturelle au profit d'un renouveau de l'imaginaire autochtone.

## CHAPITRE II

### POSTCOLONIALISME ET POSTMODERNISME : DE NOUVEAUX TERRITOIRES POUR UNE RENAISSANCE DE L'IMAGINAIRE AUTOCHTONE

#### 2.1 La réduction et l'image de l'Indien inventé

##### 2.1.1 Entre colonialisme et postcolonialisme ou l'histoire d'une dépossession

Peut-on vraiment aimer quelqu'un si on ignore son identité, si on voit, à la place de cette identité, une projection de soi ou de son idéal ? [...] Ne risque-t-on pas de vouloir transformer l'autre au nom de soi, donc de le soumettre ? Que vaut alors cet amour ?

— Tzvetan Todorov, *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Paris, Seuil, 1982, p. 173.

Il est intéressant de s'interroger, comme l'a fait Todorov, sur cette rencontre où l'Autre, qui incarne inévitablement le reflet altéré de Soi (voir chap. 1, p. 8), voit finalement son identité s'effacer et se soumettre à notre image. Transposée dans le contexte colonial, cette relation d'inégalité semble légitimer, au détriment de l'apprentissage et de la connaissance de l'Autre, de sa culture, de ses coutumes, la suprématie d'une culture dont la soif de toute puissance l'entraîne à vouloir déterminer le *destin* des peuples et du monde, construits à son image. Même si je crois à une histoire relationnelle des cultures — qui privilégie les contacts, les métissages, les syncrétismes et les migrations de l'identité plutôt qu'une définition essentialiste des identités culturelles, comme je l'ai exposé dans le premier chapitre

— et que cette histoire est construite d'interactions et d'appropriations réciproques, il me paraît cependant important de souligner le *génocide culturel* subi par les communautés dominées dans l'aventure coloniale. En ce sens, la politique de mise en marge instituée par les colonisateurs devient, pour les Premières Nations d'Amérique du Nord, synonyme de *réduction* et de mise en réserve, corrélative d'une entreprise d'acculturation et d'assimilation culturelle. Au nom de l'avancement du niveau de vie et de l'éducation spirituelle des dits *Sauvages* — au nom donc d'un « amour » pour l'Autre qui, en somme, correspond beaucoup plus à un amour pour Soi (voir citation placée en exergue au début de ce chapitre) — la sédentarisation et l'évangélisation forcées, l'enseignement religieux loin des réserves et l'interdiction de parler la langue autochtone figurent parmi les causes de graves ruptures identitaires entre les générations. C'est dans cette situation de disjonction entre deux cultures, entre deux perceptions du monde — inhérente à l'entreprise coloniale — que prend naissance le contexte d'aliénation qui a dominé la réalité quotidienne des collectivités amérindiennes pendant des siècles.

Si le verbe *réduire* est synonyme de diminuer, limiter, affaiblir, asservir, assujettir, soumettre, subjuguier<sup>1</sup>, la réduction des communautés autochtones permet ainsi de circonscrire la condition qui leur est imposée dans la société. Celles-ci ont donc été expropriées et contraintes à un territoire défini, cloîtrées dans un monde à part et simplifié et exclues du reste de la société ouverte sur le progrès, dont elles ne représentent désormais plus une menace. Du même coup, un tel phénomène de réduction aurait pour conséquence une transformation de l'identité autochtone dite « traditionnelle », d'après André Veilleux : de cette « *seconde tradition* » imposée par la conjoncture coloniale prendrait ainsi naissance l'identité amérindienne actuelle<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Selon les synonymes répertoriés par le logiciel Antidote, version 3, ©1993-2002.

<sup>2</sup> À ce titre, l'auteur parle du sentiment d'identité amérindienne actuelle comme étant l'héritière de la réduction des communautés autochtones et qu'il qualifie de phénomène d'« indianisation », conférant ainsi à ce processus historique une dimension dynamique et créatrice. Voir André Veilleux, « Réflexions sur quelques questions d'identité au sujet des totems de Pointe-bleue », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. XII, n° 2, 1982, p. 123-131.

D'autre part, il semble que la figure du « Blanc » colonisateur, cet être « mû par une irrésistible compulsion à se rendre maître des êtres et des choses [...] afin de leur imposer la marque de son orgueilleuse signature<sup>3</sup> », hante toujours les communautés autochtones actuelles. L'idéologie de la *réduction* des Amérindiens serait fondée sur cette dichotomie du « Blanc » et de l'« Autochtone » — couple que Jean-Jacques Simard qualifie de *construction de l'imaginaire moderne*<sup>4</sup> — deux figures archétypales où chacune correspond au reflet négatif de l'autre. L'emblème de l'« authentique Autochtone » devient dès lors une figure à l'image de la pensée rousseauiste, qui oppose l'homme naturel au matérialisme et au monde moderne. Ce qui justifie par le fait même la politique de réduction territoriale et de mise en réserve des peuples des Premières Nations ainsi mis « à l'abri » de la société des « Blancs ». Comme si elles étaient contenues sous une « cloche de verre étatique<sup>5</sup> », les sociétés autochtones sont donc entretenues et « protégées » dans leur propre univers. Cela a pour conséquence une dépendance quotidienne et institutionnelle se soldant inévitablement par une manipulation de la conscience de soi et une essentialisation de la différence culturelle.

Comme l'a souligné Denys Delâge, cette politique de conquête visant à réduire l'étendue du territoire géographique des Nations amérindiennes ne pouvait que se solder par un génocide culturel massif<sup>6</sup>, conséquemment à un refoulement des communautés, une stérilisation de la culture et une mémoire collective fossilisée. Or, on pourrait avancer que l'opposition binaire « Blanc » / « Autochtone » fait partie intégrante du système de réduction et, plus encore, qu'elle en serait le mythe fondateur. Encore aujourd'hui, les communautés autochtones autant que celles non

---

<sup>3</sup> Jean-Jacques Simard, « Avant-propos », *La réduction. L'autochtone inventé et les Amérindiens d'aujourd'hui*, Sillery, Septentrion, 2003, p. 8.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>6</sup> Voir Denys Delâge, *Le pays renversé*, Montréal, Boréal Express, 1985.

autochtones semblent réciproquement contribuer à la perpétuation de ce mythe et du phénomène de réduction lui-même, ne cessant de jouer aux « Cow-boys » et aux « Indiens », comme le précise Guy Sioui Durand<sup>7</sup>.

C'est à travers une remise en question des valeurs condescendantes et de l'aspect moral du processus colonial sur lequel prennent assise les sociétés euro-américaines — voulant croire que l'entreprise d'acculturation soit, au nom du spirituel, une sorte de salut pour les peuples colonisés — que les artistes autochtones actuels renient le langage de la conquête et de la domination et, par le fait même, la négation sous-entendue de leur identité. Est-il nécessaire de rappeler que le sentiment de supériorité que se sont donné les Blancs depuis la colonisation dévalorise les sociétés dominées non seulement en les considérant comme primitives mais aussi en leur ôtant leurs droits, qu'ils soient humains, politiques, territoriaux, religieux, artistiques ou moraux. Or, le caractère condescendant qui a marqué la colonisation semble vouloir persister durant l'ère postcoloniale. En oblitérant une partie de l'histoire, celle-ci, qui « se couvre du manteau de la cécité aux yeux de ceux qui en sont les héritiers<sup>8</sup> », serait en effet empreinte d'une sorte d'amnésie sélective et conserverait par le fait même un esprit eurocentrique.

« Cinq cents ans de colonialisme, et les colonisateurs se demandent encore si nous sommes un peuple, avec sa terre et sa culture<sup>9</sup> ». En ces mots, Loretta Todd s'interroge sur la réalité culturelle actuelle de l'ère postcoloniale et croit que l'hégémonie de l'Occident persiste sur les terres et les cultures des Premières Nations. La survivance de ce legs du colonialisme semble liée aux discours sur la modernité.

---

<sup>7</sup> Guy Sioui Durand, « Jouer à l'Indien est une chose, être Amérindien en est une autre », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. XXXIII, n° 3, 2003, p. 23-36.

<sup>8</sup> Abdelwahab Meddeb, « Ouverture », dans Abdelwahab Meddeb (sous la dir.), *Dédale. Postcolonialisme. Décentrement / Déplacement / Dissémination*, Paris, Dédale Méditerranée, n° 5 et 6, printemps 1997, p. 11.

<sup>9</sup> Loretta Todd, « Qu'est-ce qu'ils veulent de plus ? », dans Gerald McMaster (sous la dir.), *Indigena. Contemporary Native Perspectives / Perspectives autochtones contemporaines*, Ottawa, Musée Canadien des Civilisations, 1992, p. 71.

En effet, la conviction profonde de la part des colonies européennes venues en Amérique d'incarner les tenants exclusifs de la modernité et du progrès de l'humanité a légitimé les rapports inégaux entre les cultures. De plus, le dédoublement de l'ère moderne — entre le triomphe de la rationalité et la domination scientifique de l'être humain sur la nature d'un côté et l'exaltation dionysiaque du romantisme prônant une réconciliation de l'humain avec LA Nature, contre l'impérialisme des Lumières, de l'autre — rejoint certainement la dualité du « Blanc » et de l'« Autochtone ». Cette opposition entre la société moderne (matérialiste, technologique, individualiste, artificielle, etc.) et l'interprétation de la communauté autochtone comme étant son envers absolu (c'est-à-dire authentique, naturelle et intemporelle), encourage en quelque sorte l'aliénation coloniale qui condamne les communautés opprimées à n'exister que par leur condition de victimes et de *primitifs*. Comme le souligne Jean-Jacques Simard, nous faisons pourtant partie de la même trame historique et habitons ensemble le même monde, « le même théâtre symbolique, chacun derrière son masque — son faux visage [...] »<sup>10</sup> selon ses termes.

### 2.1.2 Du mythe du Bon sauvage vers la voie de l'Américité

Le discours historique relatif à la fabrication de la nation coloniale propose des récits et des images qui sont, pour la plupart, des constructions fictives de l'identité des peuples des Premières Nations. Suspendu dans le temps et l'espace d'une vision essentialiste, l'Indien-ne comme créature de l'imaginaire européen est devenue tout aussi réel-le, sinon plus, que la véritable identité de l'Autochtone. L'Indien-ne, en plus de disparaître dans la culture dominante, serait devenu-e une « denrée culturelle »<sup>11</sup>. L'imaginaire collectif colonial aurait procédé à une entreprise de récupération et inventé des stéréotypes afin de catégoriser l'Indien-ne et « de nous

<sup>10</sup> Jean-Jacques Simard, *op. cit.*, p. 391.

<sup>11</sup> Bertrand Gervais, « Éléments pour une rhétorique de l'assimilation », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. XVII, n° 3, 1987, p. 43.



penser nous-même en fonction de lui [et d'elle]<sup>12</sup> », comme l'explique Gilles Thérien. Dans cette perspective, l'Autochtone devient un nouveau point de référence pour les colonisateurs dans la définition de leur propre identité. L'Indien imaginaire plus que l'Indien réel — qui, initialement, ne vit aucune crise identitaire — correspond à une « forme symbolique<sup>13</sup> » faisant figure de médiatrice avec la culture dominante. À défaut de ne pouvoir être chassés ailleurs, les peuples autochtones ont donc été renvoyés dans l'histoire — par la folklorisation et l'assimilation — les évacuant ainsi du réel, « du principe de réalité », comme le mentionne si justement Rémi Savard<sup>14</sup>.

Or, l'image du Bon sauvage, si elle n'est pas l'icône principale qui qualifie les populations lointaines, joue un rôle important entre le XVI<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle à travers, semble-t-il, une critique de la société occidentale. L'idéalisation des *Sauvages* apparaît déjà dans les premières relations de voyages (par Christophe Colomb et Amerigo Vespucci), où l'Amérique est vue comme un paradis terrestre<sup>15</sup>. Parallèlement à cette déification de l'Indien-ne, on notera que ces récits impliquent des stratégies d'assimilation qui, sous l'égide de la bienveillance, visent avant tout l'acquisition de pouvoir et de contrôle sur les Autochtones<sup>16</sup>. Ce mythe est donc né de l'interprétation du Nouveau Monde par les premiers explorateurs, qui ont propagé à toute l'humanité une image de l'Amérique comme évocation de la beauté, de l'abondance et de la liberté (voir figures 2.1 et 2.2). C'est plus spécifiquement dans la France des Lumières que l'image bestiale et démoniaque de l'Homme sauvage telle

---

<sup>12</sup> Gilles Thérien, « L'indien imaginaire : une hypothèse », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. XVII, n° 3, 1987, p. 3-21.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 4.

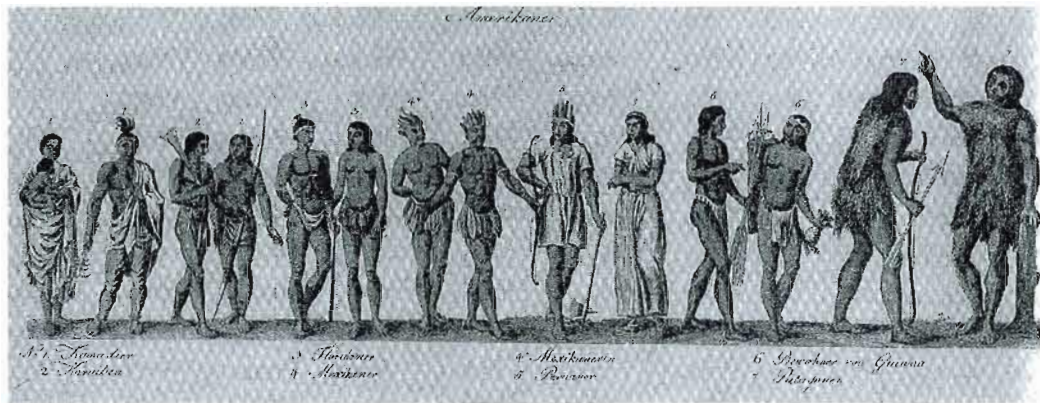
<sup>14</sup> Andrée Mercier et Bertrand Gervais (édit.), « Questions de territoires / Entrevue avec Rémi Savard », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. XVII, n° 3, 1987, p. 37.

<sup>15</sup> Voir Thomas Gomez, « Mythes et réalités de la conquête », *L'invention de l'Amérique*, Paris, Flammarion, 1992.

<sup>16</sup> Bertrand Gervais, *loc. cit.*, p. 42.



**Figure 2.1** Dietrich de Bry, « Les grandes réserves d'aliments que possédaient les Amérindiens impressionnèrent les Européens du XVI<sup>e</sup> siècle » Gravure datée de 1591.



**Figure 2.2** Johann Froschauer, « Parmi les représentations les plus anciennes et les plus reproduites, les personnages ont l'apparence de Romains de l'époque classique », datée de 1505, gravure sur bois apparaissant pour la première fois dans une version allemande de l'ouvrage d'Amerigo Vespucci.

Tirées de : Olive Patricia Dickason, *Le mythe du sauvage*, Sillery, Septentrion, 1993, p. 29 et p. 32.

qu'interprétée par Thomas Hobbes se substitue à celle du Bon sauvage de Jean-Jacques Rousseau, « pendant folklorique à la christianisation des peuples du Nouveau Monde<sup>17</sup> » (voir figure 2.3) et reflet du malaise éprouvé par les Européens à l'égard de leur propre civilisation, fondée sur la violence. Les théoriciens du « contrat social » (comme Hobbes et Rousseau) auraient ainsi pris part, à leur insu, à la naissance de cet imaginaire collectif que constituent le « Blanc » et l'« Autochtone ».<sup>18</sup>

D'autre part, si l'influence du colonialisme et de l'impérialisme du XIX<sup>e</sup> siècle transforme les perceptions de l'altérité, les représentations des Autochtones n'en demeurent pas moins réductrices. Ainsi, les peintures illustrant l'Indien à l'état de nature (comme si elles dépeignaient l'être humain d'avant la civilisation) ne feraient que corroborer l'image figée de l'Indien et de sa culture, celle d'une « race en voie de disparition » donnée aux Européens comme exemple de « sauvagerie » et comme antithèse de la vie « civilisée »<sup>19</sup>. Par conséquent, cette transformation de l'Amérindien en un personnage idéalisé et donc irréel, autant que la conception du Sauvage primitif, ne peut, dans l'esprit de l'Européen, faire de lui un *semblable* au sens d'un individu ou d'un être social à part entière. En somme, ces discours ne feraient que contribuer à « oublier l'Indien réel<sup>20</sup> », pour reprendre les termes de Thérien. Et malheureusement, l'Indien imaginaire continue de triompher, laissant le véritable Autochtone dans l'ombre de son double virtuel et réducteur.

<sup>17</sup> Olive Patricia Dickason, *Le mythe du sauvage*, Sillery, Septentrion, 1993, p. 98.

<sup>18</sup> Notons à cet égard que le terme *sauvage* (du latin *silva* : la forêt) exprimait déjà dans l'imaginaire européen *civilisé* (du latin *civitas* : la ville) deux notions antagonistes : soit la lutte pour survivre, brutale, bestiale et sans pitié, ou à l'opposé une vie de simplicité et de pureté naïve, authentique et harmonieuse. Voir Jean-Jacques Simard, *op. cit.*, p. 12.

<sup>19</sup> François-Marc Gagnon, « Une image toute faite de l'Indien », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. XVI, n° 4, 1986-1987, p. 27-33. Concernant cette image de l'Indien inventé, voir aussi les textes de Bernard Arcand et de Sylvie Vincent, « Commentaires sur l'imagerie / Je suis un arbre, mais avez-vous vu la forêt ? / Des images, ça se lit aussi », *Recherches Amérindiennes au Québec*, vol. X, n° 4, 1981, p. 282-283.

<sup>20</sup> Gilles Thérien, *loc. cit.*, p. 12.



**Figure 2.3** Du Creux, *Huron fumant la pipe*, 1664  
*Historiae Canadensis*, tirée de : Olive Patricia Dickason, *Le mythe du sauvage*, Sillery, Septentrion, 1993, p. 265.

De plus, il semble que ce soit en majorité les femmes qui, dans l'histoire de la colonisation, voient leur identité re-possessionnée, re-configurée et redessinée à l'image de la nouvelle nation : entre la représentation primitive et profane de la squaw, la belle et héroïque princesse indienne et la cow-girl (« sauvage blanche »), porteuse des valeurs masculines blanches, la stratégie d'appropriation coloniale permet de déguiser l'entreprise de dissémination des peuples autochtones sous des apparences plus sereines. L'exemple type de la princesse indienne, Pocahontas, est décrite par John Smith en 1624 comme étant l'incarnation même de la vertu acculturée (puis chrétienne)<sup>21</sup> : le mythe romantique de Pocahontas a influencé de nombreuses œuvres d'art idéalisant la femme autochtone. Son appropriation (post)postmoderne a même fait de la belle indienne l'héroïne un dessin animé signé par Walt Disney ! La noblesse de Pocahontas comme la sauvagerie de son opposée, la squaw, ont été déterminées en faveur des colonisateurs : elles les ont sauvés, épousés, comblés sexuellement et ont même quitté leur communauté d'origine pour eux<sup>22</sup>. En somme, ces croyances et ces images virtuelles propagées par l'imaginaire de l'Autre oblitèrent la réalité des peuples des Premières Nations. En ce sens, s'il n'existe pas de nations homogènes et immuables, comme le souligne Homi Bhabha — les communautés étant sans cesse reconstruites selon les identités de ceux qui les imaginent et les expriment concrètement comme symboliquement —, il semble évident que la nature de ces motifs nationalistes soit tronquée et qu'elle ne tienne pas compte du processus dynamique de construction et de re-construction incessante de l'identité individuelle et collective.

Par ailleurs, en puisant sans retenue dans les richesses de ce nouveau continent qu'est l'Amérique, les pays dits développés (surtout les États-Unis) sont devenus les

---

<sup>21</sup> John Smith cité par Gail Guthrie Valaskakis, « Sacajawea et ses sœurs : les images et les Indiennes », dans Marilyn Burgess et Gail Guthrie Valaskakis, *Princesses indiennes et cow-girls : stéréotypes de la frontière / Indian Princesses and Cowgirls : Stereotypes From the Frontier*, Montréal, Oboro, 1995, p. 20.

<sup>22</sup> Voir Gail Guthrie Valaskakis, « Sacajawea et ses sœurs : les images et les Indiennes », dans *ibid.*, p. 12-34.

symboles du sommet de l'idéologie capitaliste et du bien-être matériel. En faisant croire au caractère inépuisable des richesses naturelles de ce paradis sur Terre, ils ont réussi à imposer la voie de l'américanisme :

L'américanisme est la philosophie matérialiste superficielle que l'Euro-Américain [...] s'est inventée et avec laquelle il a maintenu une image de prestige, de puissance protectrice, [...] l'américanisme [...] a, jusqu'ici, usurpé le véritable visage spirituel de l'Amérique, c'est-à-dire l'Américité.<sup>23</sup>

L'« Américité » dont parle Georges Emery Sioui correspond à une nécessité de définir une vision de l'univers visant la transformation du monde humain en une société unitaire et égalitaire, liée à une critique du récit de l'histoire traditionnelle et une « autohistoire » amérindienne. En ce sens, les peuples des Premières Nations voient aujourd'hui dans les termes « exploration » et « découverte » — au-delà de la simple référence historique à l'arrivée des premiers explorateurs en Amérique — de nouvelles significations relatives à une exploration de l'histoire et une (re)découverte de leur identité. Or, les artistes amérindiens actuels font preuve d'une sorte d'« ethnocritique<sup>24</sup> » par l'intermédiaire d'une redécouverte de l'histoire et une reconnaissance de la part non traduisible de la différence culturelle.

Ces « nouveaux Chasseurs / Chamanes / Guerriers de l'art » comme les qualifie Guy Sioui Durand<sup>25</sup>, expriment le thème de la dépossession culturelle en s'opposant à la construction persistante de l'image folklorisée de l'Indien, mythe ancré définitivement dans l'inconscient collectif occidental depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. Ils et elles se sont donné la noble tâche de transcender et de déconstruire cette image romantique du « Bon sauvage », « pâles reflets au goût du Blanc colonialiste

<sup>23</sup> Georges Emery Sioui, « 1992 – La découverte de l'Américité », dans Gerald McMaster (sous la dir.), *op. cit.*, p. 68. Voir aussi l'ouvrage de Georges Emery Sioui, *Pour une histoire amérindienne de l'Amérique*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1999, découlant de sa thèse de doctorat intitulée *Pour une autohistoire amérindienne*.

<sup>24</sup> Terme emprunté à Charlotte Townsend-Gault, « Les voies du savoir », dans Diana Nemiroff, Robert Houle et Charlotte Townsend-Gault, *op. cit.*, p.75-102.

<sup>25</sup> Guy Sioui Durand, « Les ruses de Corbeau / Coyote / Carcajou », *Esse. Dossier Amérindie*, n°45, 2002, p. 4.



universaliste<sup>26</sup> » dont le rôle raciste et aliénant reflète une incompréhension des peuples des Premières Nations. Les artistes, qui dénoncent les méfaits de la colonisation, accusent les stéréotypes de l'« Indien d'Amérique » véhiculés par la culture de masse, notamment la diffusion à grande échelle dans les années 1970 des portraits du photographe Edward S. Curtis, dont la perception alors dépassée des Autochtones participait à l'invention d'une race en voie de disparition et renforçait les clichés du « Noble sauvage » qui influencèrent du même coup les Westerns hollywoodiens<sup>27</sup>.

Malgré la prise de conscience des effets néfastes de sa propre culture sur les groupes des Premières Nations et sa volonté d'immortaliser le portrait des cultures autochtones d'Amérique du Nord avant de les voir englouties par la société blanche dominante, au début du XX<sup>e</sup> siècle<sup>28</sup>, Curtis contribua malgré lui à la propagation de l'image de l'Amérindien typique, figée dans le temps (*voir* figures 2.4 et 2.5). Bien que ces portraits expriment des images de fierté, de force et de dignité, laissant un témoignage visuel pouvant être propice à la quête d'autodétermination des peuples amérindiens d'aujourd'hui, comme le prétend Jeffrey M. Thomas<sup>29</sup>, il semble que cette diffusion massive ait été paradoxalement néfaste pour les Premières Nations et, de surcroît, pour les artistes amérindiens. De plus, parmi les nombreuses représentations fictives des Autochtones ancrées dans la culture populaire nord-américaine, celle de la princesse indienne — agrémentant les calendriers, les cartes postales et les publicités de toutes sortes (*voir* figures 2.6 et 2.7) — devient, avec le noble guerrier, un des symboles de la société de consommation. Ces images

---

<sup>26</sup> Guy Sioui Durand, « Jouer à l'Indien est une chose, être Amérindien en est une autre », *loc. cit.*, p. 26.

<sup>27</sup> Guy Sioui Durand, « Starlight Tours : Coyote a-t-il perdu le tête dans les prairies ? » dans *Esse. Arts+Opinions. Dossier Amérindie*, Montréal, n° 45, printemps 2002, p. 15.

<sup>28</sup> Voir Hans Christian Adam, « La quête d'une époque révolue / Edward S. Curtis et les Indiens d'Amérique du Nord », *Edward S. Curtis / 1868-1952*, Köln, Taschen, 1999, p. 175-191.

<sup>29</sup> Jeffrey M. Thomas, « Portraits par Edward S. Curtis ». In Canada. Bibliothèque et Archives Canada. *Site de Bibliothèque et Archives Canada*, [En ligne]. [http://www.collectionscanada.ca/portraits-autochtones/choisis/216\\_edward/05010206\\_f.html](http://www.collectionscanada.ca/portraits-autochtones/choisis/216_edward/05010206_f.html) (Page consultée le 8 mars 2005)



**Figure 2.4** Edward S. Curtis,  
*New Chest – Piegan* (Volume VI).



**Figure 2.5** Edward S. Curtis, *Bow River – Blackfoot* (Volume XVIII).

Tirées de : Edward S. Curtis, *Les Indiens d'Amérique du Nord. Les Portfolios complets*, Köln, Taschen, 1997, p. 125 et p. 697.





**Figure 2.6** «Sakaka-wea (Femme oiseau)» dans une annonce publicitaire pour Oriental Dyeing & Cleaning Works, vers 1920. Imprimée par Brown and Bigelow, St-Paul (Minnesota).



**Figure 2.7** Plateau *Chippewa's Pride Beer* produit par la brasserie Jacob Leinenkugel de Chippewa Falls, Wisconsin.

Tirées de : Marilyn Burgess et Gail Guthrie Valaskakis, *Princesses indiennes et Cow-Girls : stéréotypes de la frontière / Indian Princesses and Cowgirls : Stereotypes from the Frontier*, Montréal, Oboro, 1995, p. 10 et p. 18.

persistantes par lesquelles les Autochtones se sont fait voler leur identité, avec comme métaphore la photographie qui vole l'âme des êtres et des choses, bien loin de la terrible réalité vécue dans les réserves, continuent pourtant d'orienter la perception et la construction des identités des artistes qui œuvrent dans un effort de dépassement du discours de victimisation.

Cette critique de l'appropriation romantique de l'ère coloniale rejoint les propos de Homi Bhabha, pour qui « promouvoir une culture au-delà de ses frontières, c'est ainsi risquer de la travestir, de la réduire à une contrefaçon grotesque<sup>30</sup> ». En se positionnant à l'encontre d'un art réduit à cette folklorisation romantique du passé et conjointement aux propos de Jacqueline Bouchard pour qui le concept d'« ethnicité » ne serait lié qu'à l'origine biologique<sup>31</sup>, plusieurs artistes contemporains, comme l'a fait Dana Alan Williams, se sont posés la même question : « Sommes-nous des artistes Indiens ou [simplement] des artistes qui s'adonnent être Indiens ?<sup>32</sup> » Il est également possible d'exprimer la même interrogation face à l'identité de genre dans la création artistique, c'est-à-dire s'il est légitime de distinguer la production artistique des femmes de celle des artistes en général (en l'occurrence des hommes). En effet, si cette différenciation n'est pas sans risquer d'évoquer une nouvelle catégorie à part — ne rendant pas véritablement justice à la cause des femmes — je crois comme Rosi Huhn<sup>33</sup> que cette distinction s'avère nécessaire à l'affirmation des revendications féministes contre les inégalités de genre dans un contexte de pouvoir.

---

<sup>30</sup> Homi K. Bhabha cité par Charlotte Townsend-Gault, « Les voies du savoir », *op. cit.*, p. 95.

<sup>31</sup> Jacqueline Bouchard, « L'art masqué », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. XXI, n° 3, 1991, p. 17. Dans le même ordre d'idée, citons le mémoire de maîtrise de cette chercheuse intitulé « Les manifestations de l'ethnicité dans l'art contemporain amérindien », Sainte-Foy, Université Laval, 1989, dans lequel elle analyse le rapport entre art et ethnicité : elle condamne le caractère purement idéologique de l'art dit ethnique, art qui catégorise, met en boîte et oblitère toute possibilité de création et d'individualité; art qui, en somme, est toujours orienté vers l'exclusion de l'Autre.

<sup>32</sup> Dana Alan Williams cité par Jean-Claude Leblond, « Un contexte culturel différent », *Vie des arts*, vol. XLVI, n° 137, p. 33.

<sup>33</sup> Rosi Huhn, « Des femmes artistes contemporaines et la folie de la raison : un passage à l'Autre », dans Marcia Tucker, *Féminisme, art et histoire de l'art*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1994, p. 91-114.

À l'heure des débats actuels sur la mondialisation et les identités culturelles, ces interrogations ne sont pas sans exprimer à la fois le malaise et la quête de l'individu postcolonial : héritier de ce que Meddeb appelle « l'*aporie occidentale* », en parlant de la discontinuité idéologique provoquée par le phénomène colonial entre les principes révolutionnaires d'égalité et de liberté des Lumières et la volonté de domination qui instaure inévitablement une hiérarchie des êtres et des choses<sup>34</sup>, celui-ci tente d'élaborer de nouvelles stratégies de l'identité et de la différence malgré le poids de l'autorité occidentale qui pèse sur lui.

---

<sup>34</sup> Abdelwahab Meddeb, « Ouverture », *loc. cit.*, p. 11.

## 2.2 L'indiscipline artistique : mutation, appropriation, décentrement

### 2.2.1 Les prémisses de l'art moderne

Si le concept de l'art comme phénomène autonome est issu de la société occidentale *agnostique*, ayant prophétisé une philosophie et des théories esthétiques qui rejettent toute métaphysique dans laquelle les arts des autres cultures ne semblent pas avoir leur place, ces derniers ont pourtant constitué une source incontestable d'inspiration pour les artistes occidentaux. En effet, Picasso, Braque, Modigliani et bien d'autres artistes modernes qui se sont appropriés diverses formes d'arts lointains (Afrique, Océanie et Amérique), ont trouvé dans la puissance expressive de ces traditions visuelles des alternatives à l'uniformité artistique de l'art occidental, qui ne faisait jusque-là référence qu'à lui-même<sup>35</sup>. Pensons à la géométrisation anguleuse des personnages où règne le primat du sujet et de la forme dans *Les demoiselles d'Avignon* de Picasso — marquant pour la critique la naissance de l'art moderne (voir figure 2.8) — ou encore à la candeur des visages graves et allongés de Modigliani qui, inspirés de l'impressionnisme, du fauvisme et du cubisme, prennent en même temps racine dans les arts africains et océaniens, comme le montre l'exemple de *Madam Pompadour* (voir figure 2.9).

Cela prouve la participation des arts dit *primitifs* au bouleversement des canons esthétiques et à la rupture du dogme naturaliste dans l'art moderne, se voulant le premier mouvement international de l'art. En revanche, le *primitivisme*, courant artistique né à la suite des invasions impérialistes européennes, serait selon Colin Rhodes directement issu du colonialisme<sup>36</sup>. L'exploitation et l'appropriation des formes artistiques exotiques sans tenir compte de leurs auteurs et de leurs significations symboliques contribuent à occulter le savoir-faire et l'accomplissement

<sup>35</sup> Voir Serge Gruzinski, « Quatrième partie / La sphère de cristal », *Les quatre parties du monde. Histoire d'une mondialisation*, Paris, La Martinière, 2004, p. 279-397.

<sup>36</sup> Voir Colin Rhodes, *Le primitivisme et l'art moderne*, Paris, Thames & Hudson, 1997.



**Figure 2.8** Pablo Picasso, *Les demoiselles d'Avignon*, 1907, huile sur toile, 245,1 cm x 235 cm, Museum of Modern Art, New York, NY, tirée de : Frank Elgar et Robert Maillard, *Picasso*, New York, Praeger, 1960, p. 54.



**Figure 2.9** Amedeo Modigliani, *Madam Pompadour*, 1915, huile sur toile, 61 cm x 50 cm, Art Institute, Chicago, tirée de : Françoise Cachin et Ambrogio Ceroni, *Tout l'œuvre peint de Modigliani*, Paris, Flammarion, 1972, PL. VIII.

des communautés autochtones, tout cela visant à légitimer leur non reconnaissance et leur mise à l'écart de la société occidentale.

Dans un renversement de perspective, des paysages et portraits d'Autochtones réalisés par certains artistes européens du XIX<sup>e</sup> siècle contribuent, selon Guy Sioui Durand<sup>37</sup>, à un regard critique nouveau des sciences humaines sur les cultures autochtones en même temps que sur leurs propres disciplines. Ainsi, parallèlement aux portraits d'Amérindiens « à l'état pur » promulgués entre autres par George Catlin et Paul Kane, véhiculant l'idéologie rousseauiste du « Bon Sauvage » d'avant la civilisation, des œuvres de peintres tels qu'Antoine Plamondon, Henri D. Thielcke ou Cornélius Krieghoff<sup>38</sup> participeraient à une entreprise de déconstruction du colonialisme au profit de l'interdisciplinarité.

Dans le même sens, les autoportraits du peintre huron-wendat Zacharie Vincent (dit *Tehariolin* : « le dernier des purs »), qui le représentent *a priori* en apparat traditionnel des Grands Chefs de Wendake, seraient, d'après Sioui Durand, constituants du passage historique des Premières Nations aux beaux-arts par une appropriation du corpus artistique occidental, c'est-à-dire par le thème et le traitement pictural du portrait classique. À ce titre, je prends pour exemple un de ses nombreux autoportraits (voir figure 2.10) qui illustre le peintre de manière naturaliste, à l'image des portraits de la Renaissance : le regard figé et la posture statique, il pose devant un rideau rouge et un paysage esquissé comme arrière-plan. Empreintes de contradictions apparentes par la juxtaposition d'attributs de la culture huronne (hache-calumet, wampum, plumes) et de parures européennes (médaille de la reine Victoria), ces représentations laissent croire à un « phénomène d'acculturation »,

---

<sup>37</sup> Voir Guy Sioui Durand, « Jouer à l'Indien est une chose, être Amérindien en est une autre », *loc. cit.*, p. 23-36.

<sup>38</sup> Bien que Cornélius Krieghoff soit d'origine hollandaise, soulignons toutefois l'apport canadien non négligeable de ce peintre, arrivé très jeune en Amérique (en 1836 vers l'âge de 21 ans).





**Figure 2.10** Zacharie Vincent-Tehariolin, *Autoportrait*, n.d., huile sur papier, 74,9 cm x 55,9 cm, Musée du château de Ramezay, Montréal, Qc, tirée de : J. Russel Harper, *La peinture au Canada, des origines à nos jours*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1966, p. 89.

comme l'ont souligné Marie-Dominique Labelle et Sylvie Thivierge<sup>39</sup>. Dans cette perspective, Zacharie Vincent aurait introduit inconsciemment des attributs européens dans ses compositions, malgré sa volonté de refléter et d'idéaliser sa propre culture face à la menace de sa disparition<sup>40</sup>. Anne-Marie Sioui parle plutôt de subterfuge qui occulterait le sens de l'œuvre en la présentant au rang de l'exotisme afin de confirmer le sentiment de supériorité que se sont donnés les colonisateurs<sup>41</sup>.

Je crois enfin, tout comme Guy Sioui Durand, que les autoportraits de Vincent ne feraient pas simplement que refléter l'assimilation de son peuple et immortaliser une Amérique mise en péril par le colonialisme, mais seraient bien davantage représentatifs d'une sorte de « ruse socio-artistique » de survivance des valeurs et des objets traditionnels. Se situant dans une sorte d'entre-deux, les œuvres de cet artiste ne représenteraient ni l'acculturation croissante que subissent les Autochtones ni l'image idéalisée de l'Amérindien telle que vue par les Européens<sup>42</sup>, mais exprimeraient plutôt l'âme et la force intérieure de son peuple<sup>43</sup>, dont l'identité certes menacée, reste néanmoins toujours bien vivante.

Or, en réaction à la mise en marge des valeurs et des symboles de l'imaginaire autochtone relégués à l'artisanat commercial par l'entreprise coloniale, la démarche artistique de Zacharie Vincent / *Tehariolin* serait l'expression d'une prise de conscience et d'une résistance, synonyme de survivance et d'adaptation. Depuis la notoriété du peintre wendat, il faut attendre les années 1960 pour que des artistes

---

<sup>39</sup> Marie-Dominique Labelle et Sylvie Thivierge, « Un peintre huron du XIX<sup>e</sup> siècle : Zacharie Vincent », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. XI, n° 4, 1981, p. 328.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 333.

<sup>41</sup> Anne-Marie Sioui, « Zacharie Vincent : un œuvre engagé ? », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. XI, n° 4, 1981, p. 336.

<sup>42</sup> Voir Guy Sioui Durand, « Jouer à l'Indien est une chose, être Amérindien en est une autre », *loc. cit.*, p. 23-36.

<sup>43</sup> Guy Sioui Durand, « Oralités interdisciplinaires / De Copper Thunderbird et du cabaret de la Grande Tortue », *Esse. Arts+Opinions*, *loc. cit.*, p. 28-30.



autochtones aient à nouveau une reconnaissance institutionnelle au Canada : aux côtés du célèbre Norval Morrisseau / *Copper Thunderbird* (Ojibwa), citons aussi Bill Reid (Haïda), Alex Janvier (Chipewyan) et Jane Ash Poitras (Crie / Chipewyan), qui ouvrent la porte aux futurs artistes et contribuent à l'essor de l'art autochtone contemporain au Canada<sup>44</sup>. En somme, ces démarches anticipent d'une certaine manière les stratégies artistiques des artistes autochtones actuels. Ces derniers militent aussi contre la réduction, l'assimilation et la dépossession culturelles par l'intermédiaire de diverses stratégies d'appropriation relatives au courant de décentrement artistique propre au postmodernisme.

### 2.2.2 Le postmodernisme ou la déterritorialisation artistique

Propagation de la logique hédoniste — synonyme de narcissisme et de liberté individuelle — issue de la consommation de masse, de l'ère de la communication, de la décentralisation et de l'information, telle semble être la définition de l'époque postmoderne selon Lipovetsky<sup>45</sup>. S'il s'insurge contre le caractère unidimensionnel de l'art moderne et de la *doctrine* de l'art pour l'art au profit de l'éclectisme des styles et des disciplines en déstabilisant la notion de l'art et en poussant jusqu'à sa limite la définition de l'œuvre ouverte, le postmodernisme ne serait en réalité qu'une « rupture de surface » qui ne ferait qu'achever l'entreprise critique de distance artistique amorcée par le modernisme. Pour Cheetham, qui ne voit pas non plus le postmodernisme comme une coupure brutale avec ce qui précède, les œuvres postmodernes sont des expressions impures, « contaminées », de la mémoire du sujet et de l'histoire de l'art à travers une redéfinition constante du passé, corrélative d'une « conscience historiciste de soi »<sup>46</sup>. Par opposition à la définition alarmiste de la

<sup>44</sup> Voir Janet Catherine Berlo et Ruth B. Phillips, « The Twentieth Century : Trends in Modern Native Art / Institutional Frameworks and Modernisms in Canada », Chapter 7, *Native North American Art*, Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 227-233.

<sup>45</sup> Voir Gilles Lipovetsky, « Modernisme et postmodernisme », chapitre 4, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983, p. 89-151.

<sup>46</sup> Mark A. Cheetham, *La mémoire postmoderne*, Québec, Liber, 1992, p. 51.

culture postmoderne telle que proposée par Jameson<sup>47</sup>, définition selon laquelle elle serait la cause d'un effondrement de nos valeurs et de notre historicité, Cheetham croit sans équivoque à la « mémoire postmoderne » en tant que pratique historique mettant en relation le passé, le présent et l'avenir. Mais si cette notion de postmodernité définit à partir des années 1970 le nouvel état culturel des sociétés développées, elle n'aura été qu'une époque de transition : une période de courte durée ayant annoncé le monde actuel, ce dernier pouvant être interprété comme le « parachèvement » de la modernité<sup>48</sup>.

Or, à la rencontre du multiculturalisme, de l'interdisciplinarité, du multimédia et de la mondialisation (ou globalisation), l'hybridité et l'indiscipline artistiques — c'est-à-dire la déterritorialisation et la fuite hors des cadres disciplinaires et institutionnels de l'art actuel — sont inhérentes à l'hybridation culturelle postcoloniale où il n'existe aucun discours pur et non contaminé. En ce sens, aux notions d'authenticité et de terroir déconstruites par la modernité se substituerait celle de « territoires sans lieux<sup>49</sup> », qui instaure de nouvelles temporalités dans lesquelles l'art se nomadise. Parallèlement à la réflexion de Paul Virilio sur le processus de « virtualisation » accélérée de l'espace de la mondialisation<sup>50</sup>, cette mutation pourrait être qualifiée d'« esthétique de la disparition », selon ses termes, où règnent la circulation et l'indéterminisme à travers de nouveaux territoires existentiels. De plus si, selon les termes de Deleuze, « le territoire est lui-même un lieu de passage<sup>51</sup> », celui-ci serait porteur de devenirs à travers lesquels se greffent de nouvelles identités composites ou fragmentées, à la fois floues, indéterminées et incertaines, en

<sup>47</sup> Voir Fredric Jameson, *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991.

<sup>48</sup> Voir Gilles Lipovetsky, « Temps contre temps ou la société hypermoderne », *Les temps hypermodernes*, Paris, Bernard Grasset, 2004, p. 67-149.

<sup>49</sup> Collectif, *Identité territoriale*, Alma, Langage Plus, Bibliothèque nationale du Québec, 1994, p. 151.

<sup>50</sup> Voir Paul Virilio, « Fin de l'histoire, ou fin de la géographie ? Un monde surexposé ». In *Le Monde diplomatique. Site du Monde diplomatique*, août 1997, p. 17, [En ligne] <http://www.monde-diplomatique.fr/1997/08/VIRILIO/8948> (Page consultée le 15 août 2005)

<sup>51</sup> Gilles Deleuze cité par Félix Guattari, *Les trois écologies*, Paris, Galilée, 1989, p. 39.

perpétuelle migration. Alexis Nouss situe cette même « pensée du mouvement [...] à l'interstice des mots et des choses<sup>52</sup> » du côté du devenir, de l'instabilité et de l'inachèvement. On pourrait ainsi dire qu'à la force auratique et à l'unicité de l'œuvre d'art au sens de Walter Benjamin<sup>53</sup> se substituent l'éclectisme et la multiplicité.

D'autre part, la réalité géopolitique des années 1990, c'est-à-dire la prise de conscience des effets liés à l'accélération de la nouvelle économie capitaliste et les interrogations sur la diversité culturelle face au développement croissant du modèle états-unien de culture de masse (ou phénomène de mondialisation), paraît avoir profité aux luttes politiques amérindiennes comme aux revendications féministes (voir chap. 1, p. 27). Plus spécifiquement, l'indiscipline et le nomadisme artistiques ont été favorables à la reconnaissance d'œuvres de réappropriation critique comme les interventions des artistes autochtones. Or, si la pensée postmoderne, qui soulève les problématiques de genre, de classe et de race, tend à dissocier l'Autre du Même<sup>54</sup>, celle-ci serait propice à une résurgence artistique et identitaire des artistes des Premières Nations et cela, après 400 ans de silence et d'ignorance.

En revanche, le concept de postmodernisme comme paradigme central de la philosophie occidentale depuis 1968 a été l'objet de nombreuses critiques en ce qui concerne sa non prise en compte des pratiques artistiques autochtones contemporaines. Mettant en crise la profondeur et l'historicité modernistes, conjointement au capitalisme tardif dont l'économie politique s'est vue tendre vers l'internationalisme, le postmodernisme, « devenu le grand prêtre de notre époque de

---

<sup>52</sup> Laurier Turgeon et Anne-Hélène Kerbiriou, « Métissages, de glissements en transferts de sens », Laurier Turgeon, *Regards croisés sur le métissage*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2002, p. 13.

<sup>53</sup> Voir Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 269-316.

<sup>54</sup> Linda Hutcheon, « Postface. Les paradoxes ironiques du postmoderne : politique et art », dans Mark A. Cheetham, *op. cit.*, p. 179.

sophisme<sup>55</sup> » d'après Robert Houle, défendrait plutôt la superficialité et le simulacre. Les discours sur le modernisme et le postmodernisme seraient ainsi successivement liés au colonialisme et à la décolonisation. Nous serions en somme « pris au piège du néocolonialisme [...] à jamais piégés dans un processus qui divise et conquiert<sup>56</sup> ». Pour atteindre la visibilité qu'on leur reconnaît aujourd'hui, les artistes autochtones ont dû lutter contre le marquage ethnique qui confinait les œuvres au rang d'objets exotiques et dont le seul attrait était d'ordre ethnologique ou historique<sup>57</sup>. Dans ce contexte, l'importance pour les collectivités des Premières Nations d'affirmer, au-delà des discours, leurs propres significations et philosophies de la représentation, permet d'abstraire toute référence aux divisions hiérarchiques afin de tisser un espace de référence nouveau où il puissent se reconnaître entre eux et, en même temps, atteindre une reconnaissance dans le regard de l'Autre. Or, des pratiques comme l'installation et la performance, qui se portent garantes du courant *déconstructionniste* de réappropriation postmoderniste, permettent de voir émerger de nouvelles pratiques artistiques autochtones.

### 2.2.3 L'installation et la performance : des ambiguïtés résistantes

Si elles semblent se situer en continuité avec le projet de déconstruction des conventions au profit de l'autoréférentialité propre à la modernité, l'installation et la performance dépassent les limites restrictives du tableau et de l'objet à travers un point de vue critique face, entre autres, à l'institution muséale, à l'idéologie de la

---

<sup>55</sup> Robert Houle, « L'héritage spirituel des Anciens », dans Diana Nemiroff, Robert Houle et Charlotte Townsend-Gault, *Terre, Esprit, Pouvoir. Les Premières Nations au Musée des Beaux-arts du Canada*, Ottawa, Musée des Beaux-arts du Canada, 1992, p. 52.

<sup>56</sup> Loretta Todd, « Qu'est-ce qu'ils veulent de plus ? », dans Gerald McMaster (sous la dir.), *op. cit.*, p. 75.

<sup>57</sup> Jacqueline Bouchard, « Art et pouvoir / Redessine-moi mon histoire et je te dirai qui je suis », *Anthropologie et Sociétés*, vol. XVI, n° 3, 1992, p. 148.

représentation et à l'objet d'art comme marchandise<sup>58</sup>. Elles apparaissent donc comme des distances critiques par rapport au modernisme et échappent aux procédés internes de la spécificité du médium au profit de l'éclectisme et de la pluralité. En ce sens, l'installation est en quelque sorte vue comme le pendant de la performance<sup>59</sup>, toutes deux se voulant des pratiques radicales agissant contre les exigences de contemplation et de consommation liées à la notion de l'art. De plus, elles privilégient une temporalité dominée par le précaire et l'éphémère, conjointement à la primauté de l'ici-maintenant qui caractérise l'ère postmoderne. Or, les artistes du postmodernisme croient que l'art se doit d'être beaucoup plus qu'un simple outil nombriliste et autoréférentiel, c'est-à-dire un moteur d'analyse, de compréhension et de critique du réel.

Issue du questionnement moderniste de la sculpture sur elle-même et sur son interaction avec l'espace, l'installation, comme la performance, ébranle les conventions artistiques et se heurte à une définition floue par son éclectisme. Impliquant de multiples formes artistiques, elle ne s'impose pas comme discipline spécifique, mais témoigne plutôt d'une valeur hybride caractérisée par la multidisciplinarité. Les artistes actuels empruntent et intègrent diverses disciplines dans une entreprise de déconstruction de l'idéologie des formes traditionnelles et statiques de l'art. Par une appropriation de l'environnement spatial et architectural, l'installation impose au spectateur une expérimentation physique des lieux. Notons qu'à cette caractéristique de l'installation artistique s'apparentent certains rites occasionnels qui sont conduits en un lieu donné alors qu'on y installe les symboles matériels d'une religion, faisant de ce lieu pour un moment un emplacement et un

---

<sup>58</sup> D'un point de vue historique, l'installation rencontre le modernisme tardif des années 1960, marqué par les enjeux formels de l'art minimal et l'approche analytique de l'art conceptuel, qui portaient déjà en eux les prémices d'une nouvelle définition de l'art (à travers une mise à distance du formalisme exacerbé de la peinture moderniste). La performance apparaît aussi dans les années 1960 au Québec, au temps des happenings, du body-art ou du art live, et trouve ses origines dans les manifestations provocatrices des dadaïstes. Voir à ce sujet Alain-Martin Richard, « Québec, activisme et performance : des manifestes-agis à la manœuvre », dans Alain-Martin Richard et Clive Robertson, *Performance au – in Canada. 1970-1990*, Québec, Inter, 1991, p. 20-39.

<sup>59</sup> Raymond Gervais, « Big bang et postmodernité », *Parachute*, n° 39, juin-juillet-août 1985, p. 20.

espace sacrés, dimension qui disparaît une fois le rite accompli et les acteurs en présence partis<sup>60</sup>. L'œuvre, qui « souhaite interroger les codes, interroger les habitus du regard et du corps<sup>61</sup> », est construite dans et par l'espace et n'existe que par la présence du visiteur. Ce dernier, par la circulation du corps autour, dans le lieu et dans l'œuvre, en est le producteur de sens. Si la dimension extra-muros définissait autrefois la notion d'installation dans sa critique institutionnelle, l'installation actuelle construit son propre site. En ces termes, elle ne s'inscrit pas nécessairement en lien direct avec les composantes d'un lieu physique, mais affirme plutôt l'intentionnalité de l'artiste par sa matérialisation dans l'espace. C'est donc l'écriture de l'installation elle-même qui devient un lieu spatialisé<sup>62</sup>.

En témoignant de la dérision de l'objet matériel, la performance, pour sa part, engage une réflexion sur l'essence des choses. C'est un médium qui, tout comme l'installation, permet de poser des questions dans l'espace, de déjouer les conditionnements et « de nous déshabituer au consensus du réel<sup>63</sup> ». Ici encore, à l'instar du rituel, la performance met en scène des personnes en présence dans un état liminaire au bout duquel chacun en sort transformé. Si on lui reproche souvent d'être incompréhensible aux yeux du grand public, c'est justement sur cette attitude du public, cette distance entre l'audience et le performeur, que se joue la performance en instaurant un *hiatus* : une discontinuité dans l'espace et dans le temps qui impose une présence immédiate. Dans une remise en question des notions telles que celles de pouvoir, de capital, de communication et une dématérialisation de l'objet au profit du corps comme principal matériau, la performance se voit comme une « tentative de

---

<sup>60</sup> Pour une recherche plus approfondie sur ces questions concernant la notion de rituel, débattues en anthropologie de la religion en rapport avec le théâtre, voir Victor W. Turner, *The Anthropologie of Performance*, New York, PAJ Publications, 1986.

<sup>61</sup> Chantal Pontbriand, « Qu'en est-il de l'installation? / About Installation », Éditorial dans *Parachute*, *loc. cit.*, p. 4.

<sup>62</sup> Cette définition est inspirée des textes de Raymond Gervais et de Chantal Pontbriand, dans *ibid.*

<sup>63</sup> Alain-Martin Richard, *op. cit.*, p. 24.

transgression d'un nouvel humanisme<sup>64</sup> » en supposant un décentrement de la place de l'humain dans le monde. Malgré les déviations esthétiques par rapport à la théâtralité et au spectacle traditionnel développées par la performance, celle-ci ne semble pouvoir échapper aux codes relatifs au corps actant, où le performeur devient l'interprète de lui-même. En plaçant le corps et la perception au cœur de ses enjeux, la performance souhaite déplacer les structures conventionnelles en s'appropriant les espaces autant politiques, psychologiques, sensoriels, poétiques, esthétiques et intellectuels. La performance est en ce sens une pratique sociale qui reconstruit en déconstruisant<sup>65</sup>.

Par ailleurs, l'ambiguïté et le décloisonnement des frontières reliés aux pratiques *indisciplinées* de la performance et de l'installation, dont le flou définitionnel apporte une infinité de possibilités sur le plan de l'exploration artistique, profitent à l'expressivité et aux revendications sociales, politiques, éthiques et idéologiques des artistes actuels des Premières Nations. En exploitant ces lieux d'échanges et de subjectivité issus de l'époque postmoderne, les artistes dont je vais discuter les œuvres dans le chapitre 3 procèdent à une entreprise d'affirmation et de reconnaissance d'une identité fragilisée par la réalité historique d'exiguïté. Une identité autrement affirmée en tant que femme et explorée à travers les thèmes de la mémoire et de l'origine. Par l'utilisation du corps et de l'espace comme langage et discours sur des sujets comme l'aliénation, l'exclusion et la victimisation, nos trois artistes répondraient en quelque sorte à un travail de reconstruction que Rosi Huhn qualifie de « passage à l'Autre » : avènement d'une nouvelle culture où les femmes s'affirment et sortent de l'ignorance, en réponse à l'aliénation causée par la réalité sociale et le pouvoir institutionnel<sup>66</sup>.

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>65</sup> Cette définition est inspirée du texte d'Alain-Martin Richard, *ibid.*

<sup>66</sup> Rosi Huhn, « Des femmes artistes contemporaines et la folie de la raison : un passage à l'Autre », *op. cit.*, p. 94.

Notons également le lien étroit existant entre l'aspect nouveau et subversif des pratiques comme l'installation et la performance et le courant féministe, qui « a mis l'accent sur ce qui se situe hors du cadre de la logique, de la représentation, de l'histoire et de la justice patriarcale<sup>67</sup> », mouvement propice, donc, à l'exploration de nouveaux territoires. En ce sens, si le choix de présenter exclusivement des oeuvres d'artistes femmes relève d'une prise de conscience de la position sociale qu'implique l'identité de genre — ce que j'ai qualifié de vision esthétique *au féminin* — les artistes étudiées exploitent cette problématique du féminin sans toutefois tomber dans le cliché ou le symbolisme exacerbé. Enfin, si ce n'est pas le cas de tous les artistes autochtones, les artistes considérées dans le cadre de ce mémoire choisissent de parler de leur souffrance, de leur identité et de leur regard vers l'avenir à travers leur propre langage visuel. L'installation et la performance deviennent alors des moyens de création et de communication essentiels à l'expression d'expériences sensibles qui ne pourraient être vécues ni véhiculées autrement. En plus de participer à la fois à une affirmation de l'identité féminine et à la construction d'un discours artistique et critique amérindien, ce combat pour une « amérindianité » — et on pourrait ajouter pour une « féminitude<sup>68</sup> » — est corollaire d'une solidarité entre les luttes des Autochtones du monde qui en appellent à de nécessaires métissages, permettant de « sortir de la *Resign / nation*, c'est-à-dire s'inscrire dans le XXI<sup>e</sup> siècle hors des réserves entretenues, de la folklorisation figeante et de l'ethnocide d'exclusion<sup>69</sup> ». C'est par le chevauchement de deux cultures, mais aussi de deux histoires : la dichotomie moderne / (post)postmoderne et la tension entre le monde contemporain et celui des anciens, que les artistes doivent relever le défi d'un dépassement et d'une redéfinition d'eux-mêmes afin de donner naissance à un art contemporain qui serait à la fois nouveau et autochtone.

---

<sup>67</sup> Helena Reckitt, *Art et féminisme*, Paris, Phaidon, 2005, préface, p. 17.

<sup>68</sup> Terme emprunté à Nicole Dubreuil-Blondin, « Spécificité féminine, spécificité de l'art : un couple à réconcilier », dans Marcia Tucker, *op. cit.*, p. 119.

<sup>69</sup> Guy Sioui Durand, « Les ruses de Corbeau / Coyote / Carcajou – Conclusion », *Esse. Dossier Amérindie*, n°45, 2002, p. 45.



#### 2.2.4 L'art au temps du *post-post* ou de l'*hyper* (moderne)

Si la fin des années 1960 est caractérisée par un courant de *dématérialisation* de l'objet d'art, comme le démontrent l'installation et la performance, nous serions aujourd'hui témoins d'une transformation et d'un décentrement de ce même mouvement de dissolution à travers ce que Sioui Durand appelle de nouvelles « attitudes stratégiques » relatives à « l'immatérialité » de l'art<sup>70</sup>. Cette mutation engage un renouvellement de la création qui suscite de nouvelles perceptions et une exploration de nouveaux interstices dans lesquels les artistes procèdent à des glissements et des transferts de sens qui réactualisent l'esprit de dématérialisation propre aux pratiques postmodernistes. De ce décentrement *post-post* moderne apparaît une *indiscipline* artistique qui ouvre de nouvelles avenues créatives et cela, au-delà de toute distinction culturelle. L'art ne serait plus comme autrefois concentré sur les œuvres, mais dépendrait plutôt du domaine des expériences sensibles, passant d'un art de l'objet à un art de l'expérience, d'un art de la contemplation méditative à un art de la réception. Ces pratiques qui relèvent de l'événement, du relationnel, du conceptuel, de l'immatériel et de l'éphémère sont souvent issues des nouvelles technologies, marquant pour ainsi dire une accélération et une mutation des rapports entre l'art et le tissu social. En ce sens, l'art n'échapperait pas « au culte de la modernisation technicienne » ni aux « logiques de l'extrême » qui qualifient l'ère « hypermoderne » d'après Lipovetsky<sup>71</sup>. Ce dernier croit en effet à un passage de l'ère *post* à l'ère *hyper* (hypercapitaliste, hyperpuissante, hyperindividualiste, etc.) synonyme d'une seconde modernité — globalisée, autonome et sans contrainte — caractéristique d'une modernité achevée.

Par extension, ce nouveau champ de l'art de la « disparition » serait corrélatif d'une beauté diffuse, « gazeuse », à travers une volatilisation de l'art en « *éther*

---

<sup>70</sup> Guy Sioui Durand, « Quand les attitudes d'art deviennent stratégies », dans *Arts d'attitudes. Discussion / Action / Interaction*, Québec, Intervention, 2002, p. 52.

<sup>71</sup> Gilles Lipovetsky, « Temps contre temps ou la société hypermoderne », *op. cit.*, p. 78-79.

*esthétique* », selon Yves Michaud<sup>72</sup>. À l'instar de la réflexion duchampienne de l'art, cette « substance » évaporée du monde artistique témoignerait d'une esthétisation de l'expérience du monde en général où l'art, qui se trouve maintenant partout, ne serait en même temps plus nulle part. Après avoir engendré la fin de la grande Histoire, la perte des valeurs et la mort de Dieu, ce nihilisme (en quelque sorte) jetterait ainsi « le soupçon sur la donnée esthétique<sup>73</sup> »; nihilisme qui semble par là incarner « la mort d'un Dieu qui n'en finit pas de se décomposer<sup>74</sup> ». Les œuvres seraient maintenant chargées d'incarner la précarité de cette condition, celle qui les arrache de justesse au néant. En somme, comme le faisait Marcel Duchamp pour ses ready-made, l'œuvre d'art actuelle engage des rencontres fortuites et des rendez-vous en suscitant sa propre temporalité.

---

<sup>72</sup> Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux*, Paris, Stock, 2003, p. 9.

<sup>73</sup> Jean-François Lyotard, *Moralités postmodernes*, Paris, Galilée, 1993, p. 207.

<sup>74</sup> Michel Guérin, *Nihilisme et modernité. Essai sur la sensibilité des époques modernes de Diderot à Duchamp*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2003, p. 9.

## 2.3 Le nomadisme de l'exiguïté

### 2.3.1 Des zones de passage

Rejoignant le phénomène de déterritorialisation postmoderniste et le courant de mutation de ce même phénomène, le contexte d'exiguïté culturelle dans lequel ont été mis en marge les peuples des Premières Nations serait alors synonyme de nomadisme et de zone de passage. Mises à part les lourdes conséquences de cette marginalisation, l'existence de lieux de résistance par l'intermédiaire d'intéressants métissages postmodernes contribue à une renaissance de l'imaginaire amérindien. Dans ce contexte, les artistes procèdent selon une trajectoire dialectique entre inclusion et différenciation où la dépossession et l'acculturation cèdent leur place à la réappropriation culturelle, dans une continuité entre tradition et modernisme. Entre autres, l'oralité des conteurs de mythes et de légendes, les rythmes communicationnels et les rituels investissent les oeuvres actuelles des artistes autochtones. Ces pratiques symboliques ont donc survécu depuis l'époque d'avant la colonisation et sont réactualisées à travers les interventions artistiques contemporaines. Les artistes puisent dans les sources de leur culture d'origine et l'actualisent : ils et elles utilisent la mémoire d'expériences propres à leur culture pour réécrire l'histoire de façon à pouvoir changer l'avenir. Cette affirmation de l'« Américité » (*voir citation de Georges E. Sioui, p. 41 de ce chapitre*) confirme une vivacité que la tentative d'assimilation de l'époque colonialiste a failli annihiler.

Les artistes puisent dans le postmodernisme certaines notions clés mises en lumière à travers leur propre langage visuel. Ils s'inscrivent tout à fait dans le discours actuel de l'art à travers leur contestation des représentations fabriquées de l'Indien et de l'héritage d'une histoire faussée, dans un monde marqué par l'éclatement culturel. En contestant le discours colonial, ces artistes instaurent une nouvelle autorité légitime d'un savoir qui leur est propre. Ils et elles tirent ainsi profit des libertés du discours postmoderne tout en conservant une distance critique à son

égard, parallèlement aux propos de Jimmie Durham pour qui « le postmodernisme, en s'intéressant indistinctivement (*sic*) à tout et à rien, congédie tout avec la même indifférence<sup>75</sup> ». En outre, les artistes participent à une collectivité et semblent vouloir remettre en cause la « permissivité condescendante<sup>76</sup> » du pluralisme postmoderne.

### 2.3.2. Le territoire imaginaire

La dépossession est d'abord territoriale. Et de cette dépossession de la terre il s'ensuit un démantèlement d'une culture, une mise en oubli d'une histoire et d'une mémoire collectives : tel est le projet colonial qui dure et perdure depuis des siècles.

— Basma El Omari, « Présentation. Quand les autochtones expriment leur dépossession... », *Recherches Amérindiennes au Québec*, vol. XXXIII, n° 3, 2003, p. 3.

Si la Terre a, pour les peuples des Premières Nations, une dimension sociale profondément enracinée dans le spirituel et le politique, l'entreprise coloniale de substitution du territoire géographique ne pouvait que leur être fatale et amener de graves conséquences pour l'identité culturelle, balayée et bafouée, de ces peuples pour la plupart nomades. Dépassant la simple définition de frontière physique, « le territoire [...] préside à la liberté, il en est la mémoire immédiate [...] il est lieu et refuge<sup>77</sup> ». Par conséquent, les artistes autochtones portent aussi en eux l'héritage de la mémoire de la Terre. Cet attachement sacré des Amérindiens à la Terre et au territoire comme expression de l'identité collective se transposerait aujourd'hui à travers la notion du « territoire imaginaire<sup>78</sup> ». Celui-ci transgresse les assises physiques et les frontières matérielles du contexte d'aliénation pour en explorer les

<sup>75</sup> Propos de l'artiste Jimmie Durham rapportés par Charlotte Townsend-Gault, « Les voies du savoir », *op. cit.*, p. 80.

<sup>76</sup> *Ibid.*

<sup>77</sup> Yves Sioui Durand, extrait de poème dans *Le porteur des peines du monde*, Montréal, Leméac, 1992, n. p.

<sup>78</sup> Terme emprunté à Guy Sioui Durand, « Le territoire imaginaire », dans Elisabeth Kaine (sous la dir.), *En marge*, catalogue d'événement, Québec, Le Sabord, 1999, n. p.

limites intellectuelles et créatrices. En ce sens, les communautés autochtones se tourneraient vers la puissance imaginaire pour contrer la mémoire encore présente de la blessure causée par l'usurpation des colonisateurs. Comme l'exprime Yves Sioui Durand, en précisant les graves conséquences intergénérationnelles de la perte d'identité et de spécificité au sein des communautés, « on ne peut [désormais] s'approprier un territoire qu'à condition de pouvoir l'imaginer<sup>79</sup> ». Les artistes manifestent ainsi leur identité (ou la perte de leur identité), menacée par la conjoncture politique coloniale d'anéantissement, en signant une sorte de *territorialité* virtuelle. Ils et elles se donnent alors le pouvoir de se définir et de circonscrire leur identité « en redessinant leur [propre] histoire<sup>80</sup> ». C'est dans cette même perspective que les revendications culturelles ou politiques des artistes autochtones constituent non pas une fin en soi mais plutôt un moyen de se réapproprier un territoire individuel afin de se construire une identité, comme le précise Jacqueline Bouchard<sup>81</sup>.

Enfin, « la vraie dépossession, c'est se perdre de vue, ne plus savoir qui l'on est vraiment et attendre de surcroît que les autres nous définissent<sup>82</sup> » : en ces mots, les démarches des artistes présentées dans le chapitre suivant s'inscrivent dans un désir de nous faire part de leur propre histoire. C'est donc par une réinterprétation du *mythe* et de l'histoire du passé que Sonia Robertson, Sylvie Paré et Rebecca Belmore procèdent à une certaine historicisation en décrivant les réalités contemporaines pour offrir une vision de l'avenir. Et cette vision de l'avenir est d'autant plus significative qu'elle participe à la mise en valeur des femmes autochtones (j'entends par ce terme

---

<sup>79</sup> Yves Sioui Durand cité dans « Théâtre – L'imaginaire comme territoire ». In Hamlet le Malécite Notre Théâtre. *Site d'Ondinnok*, [En ligne]. <http://www.ondinnok.org/fr/index.html> (Page consultée le 20 novembre 2005)

<sup>80</sup> Jacqueline Bouchard, « Art et pouvoir / Redessine-moi mon histoire et je te dirai qui je suis », *loc. cit.*, p. 157.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>82</sup> Sylvie Paré, « Du grenier à la forêt : le musée de l'immatériel », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. XXXIII, n° 3, 2003, p. 73.

les femmes des Premières Nations, les Métisses et les Inuites). En effet longtemps oubliées et occultées des livres d'histoire, ces femmes combattent aujourd'hui les effets de la discrimination, de la pauvreté et de la violence qui dominent les sociétés des Premières Nations depuis le début de l'époque coloniale. Si les femmes et les hommes des sociétés autochtones d'avant la colonisation exerçaient des rôles sociaux différents mais toujours dans une division égalitaire des pouvoirs — partage que Roland Viau désigne par le terme « gérontocratie<sup>83</sup> » — l'arrivée des Européens en Amérique du Nord a profondément marqué et transformé la vie des Autochtones et instauré des préjugés à l'égard de la différence sexuelle. Ce phénomène n'est pas sans avoir engendré une répercussion profonde et négative sur les femmes autochtones et sur leur rôle au sein de leur collectivité<sup>84</sup>. En prenant position contre « les simulacres d'une identité-victime<sup>85</sup> », les artistes étudiées font en même temps preuve d'une véritable responsabilité éthique. Comme l'a souligné Sioui Durand, « c'est dans le pouvoir de changer les réalités dans nos communautés que réside la vraie puissance de l'exiguïté<sup>86</sup> ». Avec pour thèmes la mémoire, l'identité et l'histoire, nous verrons dans le chapitre suivant comment Sonia Robertson, Sylvie Paré et Rebecca Belmore, participent à une réinscription de leur dépossession culturelle en confrontant la menace quotidienne de leur disparition.

---

<sup>83</sup> Voir Roland Viau, *Femmes de personne : sexe, genre et pouvoirs en Iroquoisie ancienne*, Montréal, Boréal, 2000.

<sup>84</sup> « Femmes autochtones : cap sur l'avenir ». In Oréland, observatoire sur le développement régional et l'analyse différenciée selon les sexes. [En ligne] [http://www.oregand.ca/veille/2006/09/femmes\\_autochto.html](http://www.oregand.ca/veille/2006/09/femmes_autochto.html) (Page consultée le 17 mai 2005)

<sup>85</sup> Jean-Jacques Simard, *op. cit.*, p. 391.

<sup>86</sup> Guy Sioui Durand, « La puissance retrouvée des Wampums », dans Elisabeth Kaine (sous la dir.), *op. cit.*, n. p.

## DEUXIÈME PARTIE

### ENTRE LA MÉMOIRE ET L'AUDACE : LES ARTISTES, LES ŒUVRES

## CHAPITRE III

### QUAND LES ARTISTES CESSENT DE JOUER À L'INDIEN

Ce que je sais de par mes origines... c'est que je fais partie de cette mémoire du vent... je suis cette voix légitime... nous sommes des êtres humains, des INNU en lutte constante pour survivre, pour maintenir ce sentiment et cette mémoire de nous-même.

— Yves Sioui Durand, dans Alain-Martin Richard et Clive Robertson, *Performance au – in Canada. 1970-1990*, Québec, Inter, 1991, p. 358.

#### **3.1 Quand les artistes cessent de jouer à l'Indien : appartenances identitaires et démarches artistiques**

##### **3.1.1 Mémoire, identité et territoire**

J'ai jusqu'à présent fait état des connaissances sur les enjeux issus de la notion d'hybridité culturelle — terme que j'ai remplacé par celui de migrance — dans les contextes colonial / postcolonial et moderniste / postmoderniste ainsi que sur la légitimité du concept d'identité au temps de la mondialisation culturelle. Dans la seconde partie de ce mémoire, je porte un regard plus concret sur cette affirmation de l'identité postmoderne par l'intermédiaire des démarches artistiques et des œuvres de trois femmes artistes autochtones du Québec et de l'Ontario œuvrant sur la scène de l'art actuel. Or, en prenant place et position dans la pratique artistique contemporaine, Sonia Robertson, Sylvie Paré et Rebecca Belmore (*voir Appendice : Notes biographiques*) contestent la vision véhiculée à propos de leur identité culturelle en



faisant se rencontrer le conceptuel, le visuel et le politique au profit d'un contexte social de l'art plus large. Ces artistes nous entraînent dans des univers identitaires complexes issus de zones transculturelles et de métissages. À travers une (re)lecture de l'histoire et du quotidien, elles affirment leur individualité et participent du même coup à une « nouvelle poésie de l'identité<sup>1</sup> ». En suivant les traces de leurs ancêtres, les trois artistes de mon analyse se frayent leur propre chemin, celui-ci traversant les mondes à la fois historique, métaphysique et mnémonique. Loin de véhiculer une vision nostalgique de la tradition, la puissance symbolique de leurs pratiques artistiques — porteuses de sens et tournées vers l'avenir — participerait au contraire à une éthique des changements postmodernes en transformant les mentalités dans les communautés tout en intégrant une perspective autochtone au sein de la société contemporaine.

Selon Guy Sioui Durand, l'appartenance territoriale engage à la fois les origines du monde et l'avenir, définissant le dénominateur commun des mythes et récits des Aînés autant que de l'esthétique postmoderne des productions artistiques amérindiennes actuelles<sup>2</sup>. Tel qu'évoqué dans le chapitre précédent, ce nouveau sentiment d'appartenance vise à recréer un lien entre l'art et la société par le déploiement de l'imaginaire. Les œuvres étudiées, véritables véhicules de la mémoire, celle des ancêtres et des origines, deviennent en quelque sorte des « idéographies<sup>3</sup> » et reflètent une vision sensible de l'appartenance collective. À titre de comparaison, je propose une analyse discursive à travers un corpus d'installations et de performances de Sonia Robertson (*Piekuakamilnuatsh* ou Ilnue<sup>4</sup> de

<sup>1</sup> Lee-Ann Martin (sous la dir.), *Au fil de mes jours*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2005, p. 7.

<sup>2</sup> Guy Sioui Durand, dans Elisabeth Kaine (sous la dir.), *L'Arbre sacré*, 1995, p. 10.

<sup>3</sup> J'ai emprunté ce terme à Guy Sioui Durand, dans Elisabeth Kaine (sous la dir.), *ibid.*

<sup>4</sup> Il est à noter que le mot « Ilnu » utilisé ici renvoie à la même ethnie que celle mentionnée dans la citation d'Yves Sioui Durand en début de chapitre (Innu), population parfois encore appelée « montagnaise ». Le terme « Innu », qui signifie « être humain », est utilisé sur la Côte Nord en général alors que celui d'« Ilnu » qualifie plus précisément les gens de Mashteuiatsh. Et *Piekuakamilnuatsh* est l'habitant du lac *Piekuakami* (Lac St-Jean).

Mashteuiatsh), Sylvie Paré (métisse Huronne-wendat de Wendake) et Rebecca Belmore (Anishinabekwe d'Upsala). Le choix d'examiner la production de trois femmes artistes provenant de communautés différentes permet de rendre compte de la diversité des pratiques et des réflexions personnelles de la part de femmes autochtones face à la culture dominante mais aussi par rapport à leur culture d'origine. Pour ces trois artistes, la mémoire semble être le fil conducteur de la création.

### 3.1.1.1 Sonia Robertson : du rêve et de l'éphémère

Ayant pour seul ancrage l'histoire et la mémoire des lieux qu'elle *habite* le temps de chaque manifestation artistique, Sonia Robertson voyage d'un endroit à l'autre, d'un récit à l'autre, à la manière d'une nomade. Parallèlement au nomadisme de l'identité défini en début d'analyse, notamment par Rosi Braidotti<sup>5</sup> (voir chap. 1, p. 27), ses œuvres *in situ* et éphémères transgressent en effet les frontières identitaires et artistiques pour nous raconter la propre histoire de l'artiste : celle d'une petite fille ayant grandi près du Lac *Piekuakami*, sur la Terre de ses ancêtres, mais aussi celle d'une Ilnue ayant été en contact avec la société dominante qui l'entoure. De telles œuvres font en l'occurrence écho à la mémoire collective — celle des ancêtres, du mythe et du territoire —, cette même mémoire qui se construit et se reconstruit sans cesse au fil de ses réalisations<sup>6</sup>. Si l'*arbre* est universellement reconnu pour être un

<sup>5</sup> Voir Rosi Braidotti, « Introduction : By Way of Nomadism », *Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press, 1994, p. 1-39.

<sup>6</sup> Si ces caractéristiques de la démarche de Sonia Robertson sont mentionnées par Jacqueline Bouchard, « Le voyage de Sonia Robertson : Un territoire pour une histoire », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. XXXIII, n° 3, 2003, p. 47, le nomadisme, le mythe et la mémoire sont des notions autrement exprimées par Guy Sioui Durand, notamment dans « Fantômes angoissants et Capteur de rêves géant », *Inter, art actuel*, n° 70, automne 1998, p. 58-59; « De l'exiguïté puissante » et « Le territoire imaginaire », dans Elisabeth Kaine (sous la dir.), *En marge*, catalogue d'événement, Québec, Éditions d'art Le Sabord, 1999; « Starlight Tours : Coyote a-t-il perdu la tête dans les Prairies ? », *Esse. Arts+Opinions. Dossier Amérindie*, Montréal, n° 45, printemps 2002, p. 13-17; « Les tourbillons de l'art amérindien au Québec / L'apartheid muséal : une piste piégée », dans *ibid.*, p. 22-24. De plus, le nomadisme artistique issu des cultures de l'exiguïté est élaboré par François Paré dans son ouvrage *Les littératures de l'exiguïté*, Hull, Le Nordir, 2001.

symbole de vie qui porte en lui l'équilibre entre le Ciel et la Terre<sup>7</sup>, il devient pour l'artiste un sujet de prédilection sans cesse revisité. Dans son installation *Je te sens concerné 2*, quatre arbres sont *étranglés* de fils de cuivre et ornés de lampes de verre, selon les propos mêmes de l'artiste<sup>8</sup>, pour symboliser une nature prise en otage, contaminée par l'usine de cuivre aux abords de la ville de Rouen-Noranda; *Panser l'arbre* (voir figure 3.1), fait de feuilles d'érable cousues pour former un long pansement en guise de protection sur quatre arbres de la forêt laurentienne et *Pansez-les* (voir figure 3.2), un moulage d'arbre en papier de riz suspendu au plafond accompagné de transferts d'images d'une cicatrice sur les murs, évoquent des gestes de guérison et de prière<sup>9</sup>. On peut affirmer ici que dans l'optique de Sonia Robertson, l'arbre est un être à protéger, une puissance sacrée liée à la spiritualité autochtone. L'arbre est le cycle de la vie et des saisons. Il est sagesse, territoire, origine et avenir. Il est, enfin, appartenance à la Terre<sup>10</sup>. C'est son installation *Arbre sacré* (voir figure 3.3) — œuvre phare de sa démarche *in situ* et éphémère<sup>11</sup> — qui, la première, fait vivre ce sentiment mnémonique de l'appartenance, de la mémoire du territoire et de la Terre-Mère<sup>12</sup>. L'artiste fait dans le cas présent référence à la vision holiste amérindienne par la suspension et la circularité : un cèdre vivant, qui traverse le mur central de la salle, est entouré d'un cercle de pierres suspendues à différentes hauteurs,

<sup>7</sup> Voir Pierre-Émile Rocray, « La symbolique des arbres ». In Société de l'arbre du Québec. 1997. *Site de la Société de l'arbre du Québec*, [En ligne] [http://misraim3.free.fr/divers/la\\_symbolique\\_des\\_arbres.pdf](http://misraim3.free.fr/divers/la_symbolique_des_arbres.pdf) (Page consultée le 2 juin 2005)

<sup>8</sup> Selon les informations recueillies lors de mon entretien avec l'artiste, 24 janvier 2004.

<sup>9</sup> Selon les informations recueillies lors de mon entretien avec l'artiste, 24 janvier 2004.

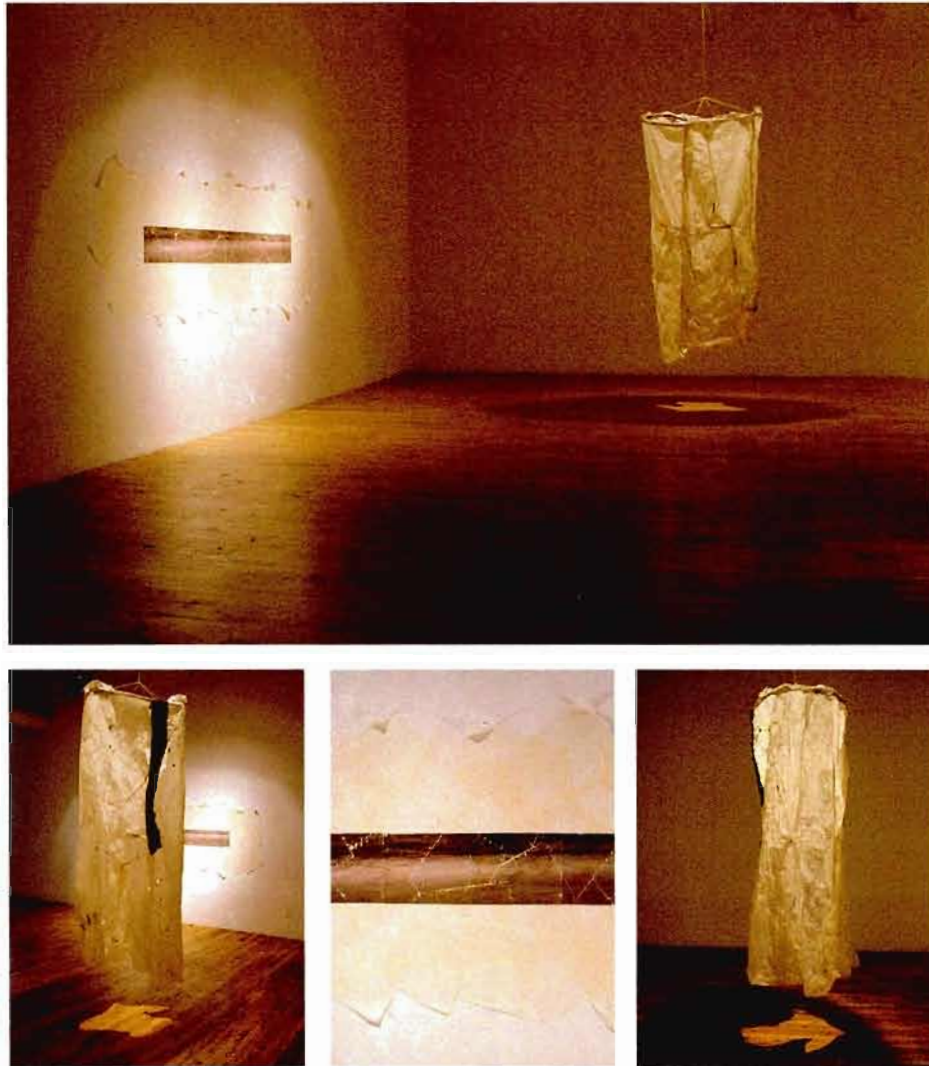
<sup>10</sup> Voir Pierre-Émile Rocray, *op. cit.*, p. 2.

<sup>11</sup> Selon les informations recueillies lors de mon entretien avec l'artiste, 24 janvier 2004.

<sup>12</sup> Pour les Autochtones, le concept de l'« Arbre sacré » est représenté par un cercle divisé en quartiers : symbole de l'unité où toutes les choses et tous les êtres sont en interrelation et en harmonie avec l'ensemble de l'univers, il est relié à une vision holiste du monde. Chaque partie du cercle est associée à une couleur, une saison, un élément, un temps du jour, une direction et un Grand-Père porteur de sagesse et de connaissances. Au centre se trouve l'« Arbre de vie » ou l'« Arbre sacré », nourri en même temps « par l'énergie féminine de la Terre-Mère, qu'il puise par ses racines, et l'énergie masculine du Père-céleste qu'il cueille par ses branches ». Comme le cercle, l'arbre est le symbole de l'évolution cosmique et cyclique. Voir Sonia Robertson / *l'Arbre sacré*, carton d'invitation, Chicoutimi, *Séquence*, novembre 1995.



**Figure 3.1** Sonia Robertson, *Pansez-l'arbre*, 2003, intervention sur quatre arbres de la forêt laurentienne : feuilles d'érables cousues avec du fil blanc, *Boréal Art / Nature*, L'Annonciation, Qc, source : courtoisie de l'artiste.



**Figure 3.2** Sonia Robertson, *Pansez-les*, 2004, installation *in situ* : papier de riz, fourrure, fil, transferts photographiques, réalisée pour l'exposition *Le grondement en elle / The Roaring Inside Her*, à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, Qc, source : courtoisie de La Centrale Galerie Powerhouse.



leur donnant l'impression de tomber littéralement du plafond. Le cercle des 28 pierres offre quatre entrées indiquées par des tissus de couleur différente : jaune (Est), noir (Ouest), blanc (Nord), rouge (Sud). Des images photographiques, des projections de diapositives et des images vidéos qui entourent les pierres se superposent à d'autres dispositifs visuels comme des bougies et des bocal suspendus pour apporter circulation et mouvement à l'œuvre. À ces objets et ces images s'ajoutent les odeurs de sève, de sauge et de foin d'odeur et une bande sonore qui marie les voix d'Ilnus, les rythmes traditionnels du *téueikan* (tambour montagnais) et différents sons de la nature. Tous ces éléments amplifient le caractère immatériel de l'installation et participent à l'expérience sensorielle du visiteur, qui entre dans l'environnement *in situ* comme dans un rêve<sup>13</sup>.

Ce même espace onirique peut être perçu dans l'installation *Dialogue entre elle et moi à propos de l'esprit des animaux* (voir figure 3.4). Réalisée à la galerie *Skol*, qui logeait autrefois une manufacture de fourrures, celle-ci suscite la mémoire du bâtiment dans une rencontre des activités traditionnelles de la chasse, de la trappe et du commerce des fourrures. En effet, des peaux d'animaux et des manteaux de fourrure se côtoient, au sol et dans l'espace, pour dessiner un immense tapis de cuir. Flottant dans l'espace d'exposition, il semble prendre vie et vouloir s'envoler vers la fenêtre de la salle. Comme dans l'*Arbre sacré* où se manifeste l'esprit de la nature, Sonia Robertson appelle ici l'âme et l'*esprit* des animaux et, plus encore, l'esprit de Diane Robertson (la sœur de l'artiste qui avait déjà présenté *L'Esprit des animaux* dans ce même centre d'exposition en 1992, un an avant sa mort)<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Cette interprétation est inspirée de l'analyse de Guy Sioui Durand, dans Élisabeth Kaine, *L'Arbre sacré*, Chicoutimi, Séquence, 1995, p. 8-17.

<sup>14</sup> Selon les informations recueillies lors de mon entretien avec l'artiste, 24 janvier 2004, et le texte suivant : « Sonia Robertson/Dialogue entre elle et moi à propos de l'esprit des animaux ». *Site de Skol. Centre des arts actuels*, [En ligne]. <http://www.skol.qc.ca/programmation/saisons/0002/robertson.html> (Page consultée le 15 juillet 2005)



**Figure 3.3** Sonia Robertson, *Arbre sacré*, 1995, installation *in situ* : cèdre, pierres, ficelle, projections diapositives, Galerie Séquence, Chicoutimi, Qc, source : courtoisie de l'artiste.



**Figure 3.4** Sonia Robertson, *Dialogue entre elle et moi à propos de l'esprit des animaux*, 2002, installation *in situ* : peaux d'animaux, manteaux de fourrure, ossements, projection diapositive, Skol, Montréal, Qc, source : courtoisie de l'artiste.

Par l'intermédiaire de ce *dialogue* émouvant entre l'artiste et sa sœur, un échange s'établit par la libération de l'esprit des animaux, d'une part — représentée par une envolée de manteaux — et par la libération de Diane, d'autre part — symbolisée par un assemblage d'ossements suspendus au plafond<sup>15</sup>. Évoquant des aspects de la spiritualité autochtone, ce dialogue fabuleux peut aussi être perçu comme un dialogue entre deux perceptions du monde (occidentale et autochtone), non seulement par la déconstruction et la juxtaposition des manteaux manufacturés et des peaux d'animaux non transformées, mais aussi par l'utilisation des nouvelles technologies pour exprimer une sensibilité amérindienne. La bande sonore concrétise en quelque sorte le dialogue dans une dimension chamanique : on peut y entendre le bruit d'une machine à coudre, la voix de Diane et le chant des baleines. Enfin, la projection de l'image d'une montagne évoque la présence de la Terre, expression de la mémoire et de l'appartenance territoriale. Le dédoublement des ombres et lumières qui en découle amplifie les rapports dichotomiques entre matière et esprit, ancrage et envol, nature et culture. Par cette approche conceptuelle et immatérielle du photographique, l'artiste ilnue capte la lumière et l'âme de ses sujets au-delà du réel, au-delà de ce qui nous est donné à voir pour offrir un univers onirique où règnent le mouvement, la fluidité et l'ambiguïté de sens<sup>16</sup>.

La photographie semble en effet être le point d'ancrage de la démarche créative de Sonia Robertson. Incarnant le rôle de « voleuse d'âmes » — conjointement à la croyance de certains autochtones pour qui la photo vole l'âme et l'esprit des lieux — elle souhaite exprimer l'essence des êtres et des éléments plutôt

---

<sup>15</sup> Si Jacqueline Bouchard mentionne ces aspects de l'œuvre *Dialogue entre elle et moi à propos de l'esprit des animaux*, *loc. cit.*, p. 51, j'ai moi-même recueilli des informations similaires lors de mon entretien avec l'artiste, 24 janvier 2004 (voir notes personnelles en possession de l'auteure).

<sup>16</sup> Cette interprétation est inspirée du texte de présentation de l'œuvre par la galerie Skol, « Sonia Robertson/Dialogue entre elle et moi à propos de l'esprit des animaux ». *Site de Skol. Centre des arts actuels*, [En ligne]. <http://www.skol.qc.ca/programmation/saisons/0002/robertson.html> (Page consultée le 15 juillet 2005), de l'ouvrage de Lee-Ann Martin (sous la dir.), *op. cit.*, p. 42, et du texte de Jacqueline Bouchard, *loc. cit.*, p. 51.



que les apparences<sup>17</sup>. Son expérimentation du mouvement l'amène non pas à montrer la réalité telle qu'elle est mais à la donner à voir comme impression : elle représente ainsi l'irreprésentable en dématérialisant ce qui est habituellement représenté et représentable. À l'aide de projections lumineuses et de suspensions dans l'espace, elle impose des jeux du regard et des transformations de points de vue dans le lieu d'exposition, ce qui accentue le caractère évanescent des images photographiées. Elle suggère donc la présence par l'absence et fait valoir des tensions extrêmes entre l'être et le non-être des choses, notamment par l'intermédiaire de bandes sonores : ses installations transgressent alors le caractère *a priori* figé et statique du photographique au profit du technologique et du tridimensionnel<sup>18</sup>. Sans imiter le rituel, l'artiste enrobe tout de même ses œuvres d'un espace sacré en lien avec le monde du rêve et des esprits. Elle impose un trajet au spectateur et l'invite à vivre une expérience liminaire qui le transformera, le cas échéant, à l'instar d'un rite d'initiation, de passage<sup>19</sup>.

*Nipishtanau Tshishtemau (Je donne le tabac)* (voir figure 3.5) est exemplaire de ce type d'installation qui propose une trajectoire<sup>20</sup> et témoigne de cette sacralité du lieu où l'esprit des choses se manifeste plus que les choses elles-mêmes. L'œuvre s'inscrit dans un rapport dialectique entre l'actualisation du mythe purificateur du

---

<sup>17</sup> En effet, l'artiste elle-même se considère comme voleuse d'âmes. Elle explore ainsi le flou photographique qui lui permet de transgresser les limites des apparences et du sujet visible pour nous montrer l'invisible. Voir Laure Morali, « La voleuse d'âmes ». In Innu Aitun. Vie culturelle. Artistes innus. *Site de Innu Aitun*, [En ligne] <http://www.innuaitun.com/modules/smartmedia/folder.php?categoryid=2&folderid=13> (Page consultée le 25 mai 2005) et « Sonia Robertson/Dialogue entre elle et moi à propos de l'esprit des animaux ». *Site de Skol. Centre des arts actuels*, [En ligne]. <http://www.skol.qc.ca/programmation/saisons/0002/robertson.html> (Page consultée le 15 juillet 2005)

<sup>18</sup> Voir Guy Sioui Durand, dans Elisabeth Kaine (sous la dir.), *L'Arbre Sacré, op. cit.*, p. 13.

<sup>19</sup> À propos de cette question du liminaire dans l'expérience rituelle, voir l'ouvrage séminal de Victor W. Turner, *Le phénomène rituel. Structure et contre-structure*, Paris, Presses universitaires de France, 1969.

<sup>20</sup> Selon les informations recueillies lors de notre entretien avec l'artiste, 24 janvier 2004. Cette même idée de « trajectoire », de trajet, de parcours ou de dialogue, est aussi exprimée par Guy Sioui Durand, « La parole changée en fumée », 2004, manuscrit en possession de l'auteur.



**Figure 3.5** Sonia Robertson, *Nipishtanau Tshishtemau (Je donne le tabac)*, 1997, installation multimédia et intervention dans la communauté, Résidence d'artiste, 3<sup>e</sup> Impérial, centre d'art et d'essai en arts visuels, Granby, Qc, source : courtoisie de Guy Sioui Durand (images tirées d'un document audiovisuel).

tabac et le geste créateur de l'artiste, qui renvoie à la mémoire historique et sociale du bâtiment — ancienne usine de l'Imperial Tobacco. Le trajet commence par un pot rempli de tabac haché à l'entrée — symbole de partage et offrande à la Terre — mis à la disposition du visiteur, qui se fait en même temps complice de l'œuvre et en conserve un fragment. Celui-ci est invité à suivre le trajet constitué par le déploiement en spirale de feuilles de tabac suspendues au plafond de la grande salle. Au centre se trouve la représentation d'une perdrix (dont la « danse » est associée à la spirale) qui évoque le rituel du calumet sacré. Fait de plumes, d'ossements et d'une mâchoire de bison, ce symbole illustre aussi la Femme-bison blanc, personnage mythologique qui a apporté aux êtres humains le calumet sacré et donné au tabac son caractère rituel<sup>21</sup>. Bison et Perdrix, gardiens de la survivance et de l'abondance, forment ainsi un couple mettant en scène les symboles mâle et femelle. Des projections de diapositives qui éclairent les longs lambeaux brunâtres et les murs se mélangent aux volutes de fumée de tabac qui se consomment dans l'environnement *in situ*.

Dans une petite pièce adjacente entièrement recouverte de terre, des semis de tabac sont disposés en une autre configuration de spirale, symbole cyclique de la vie. Sonia Robertson nous livre ainsi les étapes de transformation de la plante dans un lieu industriel, ayant substitué à la valeur première d'usage spirituel du tabac une valeur d'échange (au sens capitaliste du terme). L'artiste transcende ici la simple définition du mythe au profit d'un intéressant métissage entre l'utilisation traditionnelle du tabac dans sa communauté et son aspect commercial en tant que produit de

---

<sup>21</sup> Selon les informations recueillies lors de mon entretien avec l'artiste, 24 janvier 2004.

consommation dans les sociétés occidentales.<sup>22</sup> L'œuvre deviendrait en même temps un espace de partage et de conciliation entre les appartenances culturelles<sup>23</sup>.

### 3.1.1.2 Sylvie Paré : pour une célébration de l'immatériel

Différemment du travail de Sonia Robertson, qui utilise les symboles de la spiritualité autochtone et une approche axée sur la réalisation d'œuvres éphémères pour faire émerger la mémoire de ses ancêtres et de sa culture, la démarche artistique de Sylvie Paré, métisse d'origine huronne-wendat de Wendake, exprime la permanence et la puissance symbolique d'objets d'arts qui sont généralement étiquetés d'« ethnologiques<sup>24</sup> » par les institutions muséales dominantes. L'artiste souhaite réactualiser le contexte à la fois historique et personnel des objets appartenant à l'héritage autochtone, qu'elle considère par ailleurs comme étant des symboles de la dépossession. Son parcours de la mémoire, celle d'un passé dont elle a été dépossédée, commence dans le grenier de la maison familiale pour ne plus jamais s'arrêter. Elle tente de redonner à ces objets oubliés, issus de son patrimoine huron, la puissance de vie qui émane de leur fonctionnalité première. Ainsi, elle invente des présentations artistiques et des mises en scène originales où ces « morceaux de mémoire » renouent avec leur passé dans un contexte de « célébration<sup>25</sup> ». Dans le musée imaginaire de Sylvie Paré, chaque objet est porteur d'une vie, d'une mémoire intrinsèque qui doit être mise en valeur.

---

<sup>22</sup> L'analyse de l'œuvre *Je donne le tabac* est basée sur l'interprétation de Guy Sioui Durand, « La parole changée en fumée », 2004, manuscrit en possession de l'auteur, et sur le communiqué de l'exposition, « Sonia Robertson / Nipishtanau Tshishtemau / (*Je donne le tabac*) », Communiqué, Granby, 3<sup>e</sup> *Impérial*, du 16 mars au 19 avril 1997.

<sup>23</sup> Voir « Sonia Robertson / Nipishtanau Tshishtemau / (*Je donne le tabac*) », Communiqué, Granby, 3<sup>e</sup> *Impérial*, du 16 mars au 19 avril 1997.

<sup>24</sup> Sylvie Paré, « Du grenier à la forêt : le musée de l'immatériel », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. XXXIII, n° 3, 2003, p. 74.

<sup>25</sup> Voir *ibid.*, p. 71-78.

Sa présentation muséographique intitulée *La fête des Morts* (voir figure 3.6) est représentative du regard sensible porté sur les objets dans ce « musée de l'immatériel<sup>26</sup> » : longtemps oubliée au fond d'un tiroir, la robe noire de cérémonie appartenant à sa grand-mère maternelle témoigne du long silence dans lequel ont été plongées les Premières Nations depuis l'époque coloniale. À travers cet appareil traditionnel, l'artiste fait renaître la célèbre cérémonie de « La fête des Morts<sup>27</sup> » dans une installation ingénieuse où la longue tunique de velours, ornée d'une ceinture de cuir brodée de fleurs et de perles, se dresse fièrement du haut de ses trois mètres. Adossée contre un mur, elle est accompagnée d'une coiffe et d'un châle perchés au sommet de longs bâtons. La robe traîne sur le sol pour former un cercle où sont posés divers objets métalliques illustrant la fosse creusée et les offrandes offertes aux défunts pour les accompagner dans l'autre monde.

Si, de loin, on croit distinguer de véritables vestiges archéologiques issus d'un patrimoine culturel éloigné, la réalité nous montre en revanche des objets modernes du quotidien : des louches, des éléments chauffants de cuisinière, des épinglettes, des clés, des couteaux, des ciseaux, un plateau d'argent, une loupe et un chaudron contenant l'image photocopiée d'une gravure de la cérémonie de « La fête des Morts ». S'ils font référence à la fois aux objets hurons trouvés lors de fouilles archéologiques et aux objets d'échange, symboles des ententes commerciales entre Blancs et Autochtones, ces accessoires modernes agissent, d'une certaine façon, comme des simulacres, en détournant le réel pour nous donner à voir une construction imaginaire. Extraits de leur contexte habituel et de leur usage domestique, ils se

---

<sup>26</sup> *Ibid*, p. 74.

<sup>27</sup> Aussi appelée « La fête de la chaudière » ou « Le Chaudron » par les Européens (faisant référence aux chaudrons et autres objets offerts aux morts pour les accompagner dans l'autre monde), La fête des Morts est une fête huronne qui consiste à enterrer les défunts dans une fosse commune, une fois tous les 12 ans environ; c'est en même temps une occasion de rééquilibrer la vie sociale des communautés où traités, alliances, règles commerciales, mariages, rituels de passage et médecine chamannique, par exemple, font figures de discussions. Guy Sioui Durand parle ainsi de « La fête des Morts » comme étant un « phénomène social total » par lequel toute la société se reflète et s'incarne. Voir Guy Sioui Durand, « Le retour de l'Ours-Tortue », *Esse. Dossier Amérindie*, n° 45, printemps 2002, p. 35.

greffent en effet à une nouvelle histoire, à la manière d'un palimpseste. Ils se superposent ainsi aux différents récits et déjouent le regard dans un double jeu entre le rôle d'objets historiques et celui d'objets personnels. La gravure, loin de vouloir simplement illustrer le déroulement de « La fête des Morts », témoignerait bien plus d'un métissage entre la vision traditionnelle de la cérémonie funéraire et l'interprétation contemporaine qu'en fait l'artiste à travers le dispositif installatif. Le procédé lui-même, celui de l'image photocopiée, amplifie ce geste d'appropriation. Et loin d'en altérer le sens, cette copie de copie de « La fête des Morts » semble au contraire lui rendre hommage en décuplant sa signification. Dans la même perspective, le chaudron pose un regard critique sur la perception édulcorée qu'avaient les Européens de la fête huronne; de ce symbole émerge donc un rapport dialectique entre la vision erronée d'une culture et la conception d'une nouvelle histoire. Tous ces objets participent enfin à la portée sociale, politique et sacrée de cette reconstruction imaginée par Sylvie Paré.

Ainsi re-situé dans une transformation de sa signification et de sa pratique, le rituel de la Fête des Morts prend une connotation personnelle : en exprimant la mort de sa grand-mère et celle de ses ancêtres, l'artiste pose un geste artistique qui se veut en même temps intemporel. En ce sens, l'aspect totémique de la robe impose un sentiment de vénération et un hommage à sa grand-mère et à sa culture huronne (le totem étant le symbole d'appartenance d'une famille amérindienne). Par ailleurs, l'image de la robe noire sous-entend plusieurs discours, évoquant notamment la longue tunique des missionnaires, le noir comme symbole de deuil dans les sociétés occidentales et les communautés huronnes ou encore le noir de l'oppression et de l'enfermement, celui de l'ignorance du point de vue des Occidentaux par rapport aux bienfaits de la société européenne et de ses valeurs judéo-chrétiennes, comme seul avenir que connaissent les peuples opprimés, vivant dans l'ombre de l'Autre. En faisant référence à un événement célèbre et représentatif du peuple huron-wendat, cette présentation de la robe de soirée, qui devient non seulement un objet de musée

mais aussi une œuvre d'art, viserait à amplifier le pouvoir de l'objet à travers le cours de l'histoire<sup>28</sup>.

Cette entreprise de reconstruction de la mémoire symbolique des objets de culture matérielle peut se voir comme un pied de nez, autant poétique que critique, à la saturation de l'espace d'exposition dans les musées d'ethnologie où les objets, encore victimes d'une vision eurocentrique, ne sont que des curiosités, des pièces à conviction archéologiques et des témoins *inertes* d'un passé révolu. En ce sens, l'ensemble sculptural *Conservation des espèces* (voir figure 3.7) exprime de façon ironique la table du cabinet de curiosités (le titre lui-même en est évocateur). Sylvie Paré exploite la vitrine comme élément discursif en réponse à son utilisation à des fins de conservation par les musées. La première vitrine présente une photographie des grands-parents de l'artiste, vêtus de costumes de cérémonie; la seconde expose des objets personnels qui leur appartenaient et la reproduction d'une peinture de Goya illustrant une perception barbare des Iroquois.

L'ensemble porte les traces de métissages évidents, notamment par la photographie elle-même — médium occidental — qui montre un portrait en pied où les personnages posent dans un décor de style classique : la femme, vêtue d'un costume traditionnel, et l'homme, qui porte un uniforme moderne, sont représentatifs d'une union issue d'un mélange des races, union illégitime connotant une rupture de puretés originelles et faisant naître inévitablement le sujet métis. Si le métissage historique est né du phénomène d'exclusion et d'acculturation causé par l'entreprise coloniale, comme je l'ai expliqué dans le chapitre 1 de mon analyse (voir chap. 1, p. 14), l'artiste pose ici un regard personnel sur ce contexte de violence, d'injustice et d'aliénation imposé par la colonisation. Elle propose une réflexion sur

---

<sup>28</sup> Cette interprétation est basée sur les textes de Sylvie Paré, « Présentation expérimentale d'objets familiaux de culture huronne », Rapport de projet de recherche doctorale, Montréal, Université de Montréal, 1998, et de Guy Sioui Durand, « Le retour de l'Ours-Tortue », *loc. cit.*, p. 31-40.



**Figure 3.6** Sylvie Paré, *La fête des Morts*, 1998, installation : robe traditionnelle huronne de Jeanne R. (grand-mère de l'artiste), velours noir, cuir, broderies en poil d'orignal et perles de verre, doublure en soie, agrafes de métal, présentée lors de l'événement *Espaces émergents : Le retour de L'Ours-Tortue*, 2000, à l'*American Can*, Montréal, Qc, source : courtoisie de Guy Sioui Durand (photographié par Guy L'Heureux).



**Figure 3.7** Sylvie Paré, *Conservation des espèces*, 1999, installation : bois, fourrure, photographies, image photocopiée d'une peinture de Goya, ceinture fléchée, housses de vêtements de marque Holt Renfrew, présentée lors de l'exposition *L'Objet-culte*, Maison de la culture *Notre-Dame-de-Grâce*, Montréal, Qc, tirée de : *Art et Anthropologie*, opuscule de la Maison de la culture *Notre-Dame-de-Grâce*, 2004.



l'identité culturelle et, par le fait même, une réflexion sur sa propre identité, ses racines, ses origines. Si la photographie semble montrer une image stéréotypée du blanc colonisateur et de sa conquête indienne, elle immortalise en même temps un souvenir personnel, un fragment du patrimoine familial de l'artiste. L'installation révèle en ce sens une portée à la fois historique et intime. Si elle ne corrobore pas *a priori* la visée scientifique de la table de curiosités — où sont accumulés des biens symboliques d'une culture — la reproduction de Goya, en revanche, se présente comme preuve ethnologique de la *sauvagerie* attribuée aux Indiens d'Amérique. Or ce fragment historique est plus près, à mon avis, des récits imaginaires et mythiques mis au service de l'invention du Nouveau Monde. Dans la même vitrine, les objets personnels de l'homme et de la femme sont, encore une fois, des fragments d'un patrimoine culturel métissé, témoins d'une rencontre entre deux cultures, mais aussi entre deux êtres. Bien que la juxtaposition de ces éléments évoque une contradiction apparente entre une perception eurocentrique et barbare des Autochtones et une vision personnelle sur le passé historique, elle est ironiquement représentative du cabinet de curiosités, où les objets sont entassés dans un même espace sans tenir compte de leur valeur et signification intrinsèques.

Plus largement, si la vitrine contribue à une vision réductrice de la culture plutôt qu'à la valorisation de la richesse d'une culture vivante, les vitrines de Sylvie Paré semblent agir comme des miroirs reflétant les problèmes d'intégration des peuples autochtones dans la société occidentale, où ils ne cessent de subir la perte de leur identité et de leurs traditions. Et plus encore, la table de *Conservation des espèces* offre un lieu de recueillement et de réflexion face à une histoire personnelle que chacun porte en soi. Or, « le musée de l'immatériel » dont parle Sylvie Paré correspondrait à un territoire à la fois personnel et collectif, un monde où les

frontières entre le visible et l'invisible n'existent pas; derrière son apparence fugitive, celui-ci assurerait en réalité une permanence et une continuité de sens<sup>29</sup>.

### 3.1.1.3 Rebecca Belmore : les mémoires du corps

Par ailleurs, ce caractère immuable et cette continuité sont tout autant perceptibles à travers les œuvres de Rebecca Belmore. L'artiste anishinabekwe, qui repeint l'histoire à sa manière en rendant visible l'invisible, interroge la mémoire de l'espace, de l'histoire et du corps par le biais de l'installation et de la performance. Cette dernière est pour elle un moyen d'expression appartenant à la fois aux traditions anciennes et à l'art actuel. Belmore exploite la performance comme un instrument de polémique où son propre corps incarne « le siège de l'histoire et de la mémoire, de la violence et de la souffrance, de la commémoration et de la résistance<sup>30</sup> ». En ce sens, la présence physique de l'artiste devient paradoxalement le témoin de quelque chose d'absent et exprime un sentiment de manque, de vide, de perte. Une perte d'identité issue notamment de l'effacement de sa culture ojibwa et de sa langue d'origine par la colonisation, thème qu'elle aborde sous une multitude de formes, d'images, d'actions et de gestes significatifs. Sa prise de conscience de la singularité de son identité et de son corps autochtones l'a en effet incitée à s'engager dans une sorte de *lutte* politique par le biais de l'artistique. Chaque œuvre investit un processus de négociation et d'appropriation d'un espace autonome, en lien direct avec le contexte politique particulier dont elle est issue. Par l'intermédiaire de ses réalisations, Rebecca Belmore nous raconte des histoires; des histoires souvent tragiques; des histoires vraies que la mémoire collective et la grande Histoire ont préféré ignorer<sup>31</sup>.

---

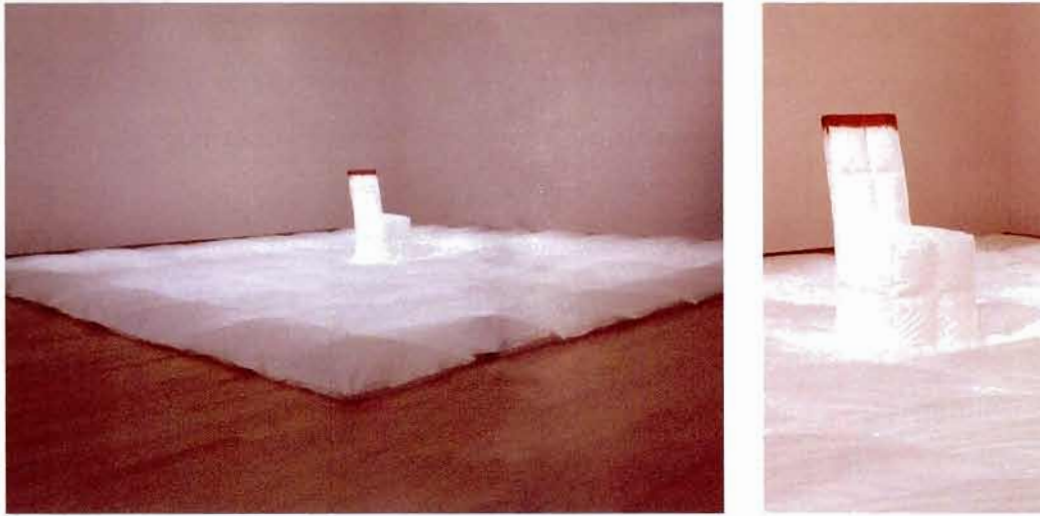
<sup>29</sup> Cette interprétation est inspirée des textes suivants : Sylvie Paré, « Du grenier à la forêt : le musée de l'immatériel », *loc. cit.*, p. 71-78; « Sylvie Paré - L'objet-culte », *Art et Anthropologie*, Montréal, Maison de la culture Notre-Dame-de-Grâce, juin 2004; et « Sylvie Paré - L'objet-culte », communiqué pour l'exposition *L'objet-culte*, Montréal, Maison de la culture Notre-Dame-de-Grâce, 15 juin 2004.

<sup>30</sup> Lee-Ann Martin (sous la dir.), *op. cit.*, p. 9.

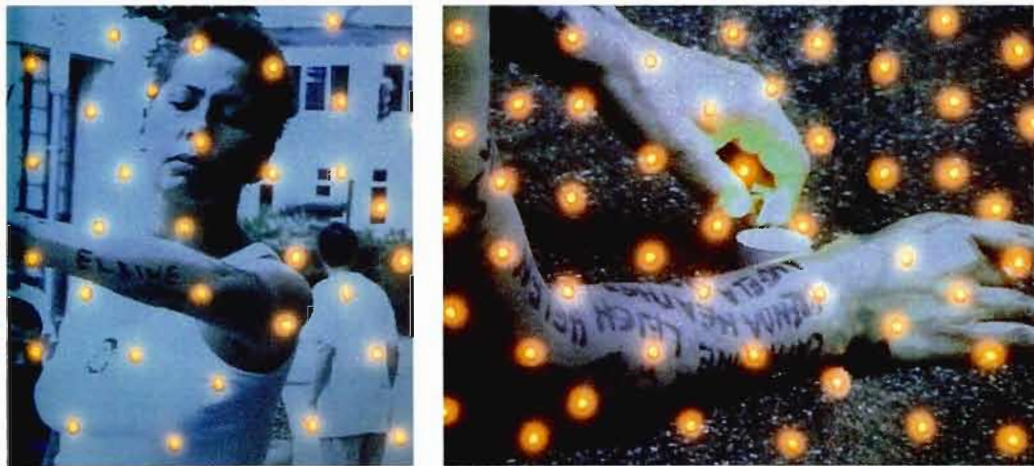
<sup>31</sup> Voir *ibid.*, p. 9-15.

Si le travail général de Rebecca Belmore exprime les violences que subissent encore aujourd'hui de nombreux Autochtones, l'œuvre *blood on the snow* (voir figure 3.8) est particulièrement significative de la mémoire historique de ces traumatismes culturels. L'artiste reprend l'image de la couverture comme métaphore de la souffrance et du désespoir autrement représentée dans une installation antérieure : *a blanket for "sarah"*. Constituée de milliers d'aiguilles de pin tissées dans une structure de métal grillagée, cette dernière rend hommage à la mémoire d'une femme sans abri, morte de froid dans la rue, près d'Upsala où est née l'artiste. Quant à l'immense couverture blanche de *blood on the snow*, au centre de laquelle trône une chaise matelassée, elle témoigne du non-sens de la mort tragique de trois cents Sioux non armés (la plupart étaient des femmes et des enfants) ayant été massacrés par la cavalerie américaine en 1890 à Wounded Knee Creek, dans le Dakota du Sud.

Si la couverture devrait être synonyme de confort et de chaleur, elle est dans le cas présent un symbole de souffrance qui deviendrait en même temps le porte-étendard de la violence urbaine. Et comme pour *a blanket for "sarah"*, la matérialité même de l'œuvre suggère un espace performatif et une action rituelle : ici par le geste répétitif et minutieux du fil et de l'aiguille dans l'épaisse étoffe blanche. Si elle est un objet autrement exploité par l'artiste dans des œuvres antérieures, notamment pour personnifier les femmes autochtones, raconter l'histoire de leur vie et consacrer l'apport de leur travail manuel au service de leur communauté, la chaise de *blood on the snow* semble, quant à elle, exprimer une immense solitude, un vide porteur de discours revendicateurs. Trônant au milieu de l'immense robe blanche, elle nous est inaccessible. La solitude, l'absence et l'invisible seraient en même temps les métaphores de l'ignorance et des inégalités vécues par les Autochtones face à la société dominante. Venant rompre avec la blancheur immaculée de l'ensemble conceptuel, les traces rouges sur l'extrémité de la chaise symbolisent le sang des



**Figure 3.8** Rebecca Belmore, *blood on the snow*, 2002, installation : tissu, plumes, chaise, peinture acrylique, 610 x 610 cm, présentée lors de l'exposition *Au fil de mes jours*, 2005, Musée national des beaux-arts du Québec, Qc, tirées de : Lee-Ann Martin (sous la dir.), *Au fil de mes jours*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2005, p. 11-12.



**Figure 3.9** Rebecca Belmore, *Vigil*, 2002, performance vidéo projetée sur écran incrusté d'ampoules lumineuses, présentée lors de l'exposition intitulée *The Named and The Unnamed*, Belkin Art Gallery, Vancouver, Bc, tirées de : Charlotte Townsend-Gault et James Luna, *Rebecca Belmore : The Named and The Unnamed*, Vancouver, Morris & Helen Belkin Art Gallery, The University of British Columbia, 2003, p. 24-25.

corps gelés sous la neige — témoins des disparitions et de l'indifférence incessantes — qui ont été abandonnés pendant quatre jours avant d'être jetés dans des fosses communes. Le rouge est celui « du sang des ancêtres sur la blancheur : souvenirs sanglants de la souffrance imposée sous une couverture officielle<sup>32</sup> ». Par là, le sens sous-jacent de *blood on the snow* semble rejoindre ces mots écrits par le poète mohawk Maurice Kenny : « *America is like a clean apron covering a bloody dress*<sup>33</sup> ». La blancheur immaculée de la « couverture officielle » (voir citation plus haut dans ce paragraphe) — qui tente de faire oublier ces souvenirs de violences infligées à tort — est dorénavant trahie par la chaise qui pleure des larmes de sang : symbole de la souffrance jusque-là ignorée des discours officiels et de la grande Histoire. Trahie, donc, par la vérité longtemps réduite au silence et qui semble vouloir refaire surface, par la prise de parole des communautés autochtones qui, sous le regard encore autoritaire du néocolonialisme, revendiquent leur droit d'exister. Ainsi, bien que naïvement télescopé, le rouge serait en même temps celui des Autochtones (du qualificatif réducteur *Peaux-rouges*), ces derniers venant reprendre leur place sur le territoire des « Blancs ». Dans un sens plus large, la chaise et le sang évoqueraient les multiples violences subies par les femmes autochtones au fil des siècles. L'opposition visuelle blanc / rouge de cette « robe ensanglantée » (voir la traduction du poème de Kenny en note au bas de cette page), qui engendre un sentiment à la fois d'attraction et de répulsion chez celui ou celle qui regarde, révèle par le fait même les rapports dialectiques intrinsèques à l'œuvre : pur et impur, douceur et violence, confort et menace<sup>34</sup>.

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>33</sup> « L'Amérique est comme un tablier propre recouvrant une robe ensanglantée », Maurice Kenny cité par Jolene Rickard, « Rebecca Belmore : Performing Power / Le pouvoir de la performance », dans Jann L.M. Bailey et Scott Watson, *Rebecca Belmore : Fountain*, Vancouver, Kamloops Art Gallery / The Morris & Helen Belkin Art Gallery / The University of British Columbia, 2005, p. 71 et p. 90.

<sup>34</sup> Pour l'analyse de *blood on the snow*, nous avons consulté les textes de Jolene Rickard, dans *ibid.*, p. 90; Charlotte Townsend-Gault et James Luna, *Rebecca Belmore : The Named and The Unnamed*, Vancouver, Morris and Belkin Art Gallery, The University of British Columbia, 2003; et Lee-Ann Martin (sous la dir.), *op. cit.*, p. 9-15.

Ce rapport d'opposition formel et sémantique est souvent exploité dans le travail de Belmore, qui crée délibérément des ambiguïtés visuelles pour déstabiliser et déranger la perception du spectateur. Par exemple, à travers le passage de la performance à l'installation-vidéo, l'artiste porte une attention particulière à l'écran. Ainsi l'œuvre *Fountain* (performance présentée à la Biennale de Venise 2005), projetée sur un écran liquide formé d'une mince cascade d'eau, établit une distance physique entre l'espace du spectateur et l'espace virtuel de la vidéo, ce qui affecte de surcroît la netteté de l'image. Cette chute d'eau sous pression, qui incarne une présence imposante par le son qu'elle émet, donne au montage l'effet d'un film abîmé et devient, à défaut de la présence physique de l'artiste dans le lieu, la performance elle-même<sup>35</sup>.

La projection de son intervention appelée *Vigil* (intitulée *The Named and The Unnamed* lorsque transposée en installation : voir figure 3.9) qui commémore les vies de près de soixante-dix femmes, la plupart autochtones, disparues dans le quartier est de Vancouver, est aussi tributaire d'un processus similaire de fragmentation de l'image. L'écran percé d'ampoules jaunes, qui flottent au hasard par-dessus les images, crée un effet optique inhabituel qui agresse le regard. Celui-ci, qui ne peut simultanément appréhender le support physique de l'écran et les images projetées au-delà de ce support, est à la fois invité et repoussé par l'œuvre. Si le dispositif lumineux donne une matérialité à la surface, comme pour l'écran liquide de *Fountain*, il est à la fois un mur d'interférence physique et une fenêtre ouverte sur le sens et le contenu visuel. Les ampoules, qui donnent une vie et une énergie symboliques à la mémoire de chaque victime, semblent ainsi exprimer le prolongement métaphorique des bougies allumées par Belmore dans *Vigil*. De la même manière, l'écran d'eau de *Fountain* introduit dans l'espace réel une dimension palpable de la fluidité et de la puissance de l'élément *eau* exprimée par l'artiste (voir l'analyse de l'œuvre au point 3.1.3 du présent chapitre). Perturbant notre vision au même titre que la mémoire des

---

<sup>35</sup> Voir l'ouvrage de Jann L. M. Bailey et Scott Watson, *op. cit.*

femmes tuées devrait troubler notre conscience (*Vigil*), par exemple, ces effets qui s'immiscent dans les espaces de la mémoire visuelle ajoutent résonance et pouvoir à l'installation<sup>36</sup>.

### 3.1.2 « Le nomadisme de la voix<sup>37</sup> » : le corps et l'oralité

Ce « nomadisme de la voix » dont parle François Paré à propos des œuvres littéraires issues des « cultures de l'exiguïté » (cultures minoritaires), vise selon lui à assurer une sorte de permanence et de mémorabilité de ces communautés dont la légitimité est mise en péril; celles-ci aspirent à la normalisation de la culture hégémonique occidentale en même temps qu'à leur propre reconnaissance. Mais c'est aussi cette prise de parole, cette « voix légitime » évoquée par Yves Sioui Durand, qui permet de maintenir la « mémoire du vent » et la « mémoire de nous-mêmes » (*voir* citation placée en exergue au début de ce chapitre), tout en dépassant l'oppression et l'enfermement de l'exiguïté au profit d'un nouveau langage commun — un langage qui tienne compte de la différence. Les artistes étudiées s'inscrivent tout à fait dans ce nomadisme de l'oralité et expriment, à travers une quête mnémonique de leurs origines, une nouvelle conscience de l'altérité. Elles pourraient, d'une certaine manière, répondre à la question posée par François Paré dans son essai, qui s'interroge sur la possibilité de remplacer le « langage hégémonique, fondé sur l'unité de l'Être, par la « communalité » des différences fondée sur la pluralité de l'être<sup>38</sup> ».

Chez Sonia Robertson, l'oralité se traduit non seulement par l'importance de la sonorité dans ses installations<sup>39</sup>, qui expriment la présence et l'esprit des choses, des êtres, de la nature et des animaux, mais aussi par l'évocation à la prière et à la

---

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> Expression empruntée à François Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, Hull, Le Nordir, 2001, p. 41.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>39</sup> Voir Jacqueline Bouchard, *loc. cit.*, p. 46.

spiritualité amérindienne, notamment dans ses performances inspirées du butô. Dans cette danse moderne née au Japon dans les années 1950, les mouvements de l'imaginaire fusionnent avec les mouvements du corps dansant dans une communion totale avec l'esprit du sujet : les mémoires du corps s'éveillent ainsi à la conscience dans un *devenir* fleur, un devenir arbre ou un devenir femme<sup>40</sup>. En ce sens, si devenir n'est jamais imiter, comme le précise Gilles Deleuze<sup>41</sup>, le devenir de l'artiste s'incarnerait dans une transformation constructive et continue de son être tout entier. Et, contrairement au plaidoyer de l'auteur, le devenir d'après Sonia Robertson ne s'oppose pas à la mémoire : le butô lui permet donc d'entrer en communication avec les ancêtres, l'au-delà et l'essence de toute forme de vie. En ce sens, si elle danse l'aigle, elle *devient* l'aigle et l'esprit de ce dernier l'accompagne. Dans sa performance *Mishtuk* présentée à Montréal et au Japon en 2000 (voir figure 3.10), elle se contorsionne lentement puis se lève pour incarner la naissance d'un arbre. Pendant ce temps, d'autres artistes récitent en boucle sa prière qui invoque un avenir meilleur pour les arbres et les êtres humains. Elle procède du même coup à un subtil métissage entre le rythme mnémonique japonais, l'exotisme urbain et sa culture d'origine en faisant s'imbriquer les langues japonaise (par la présence d'une voix nippone), anglaise et française, en symbiose avec sa voix en langue ilnue :

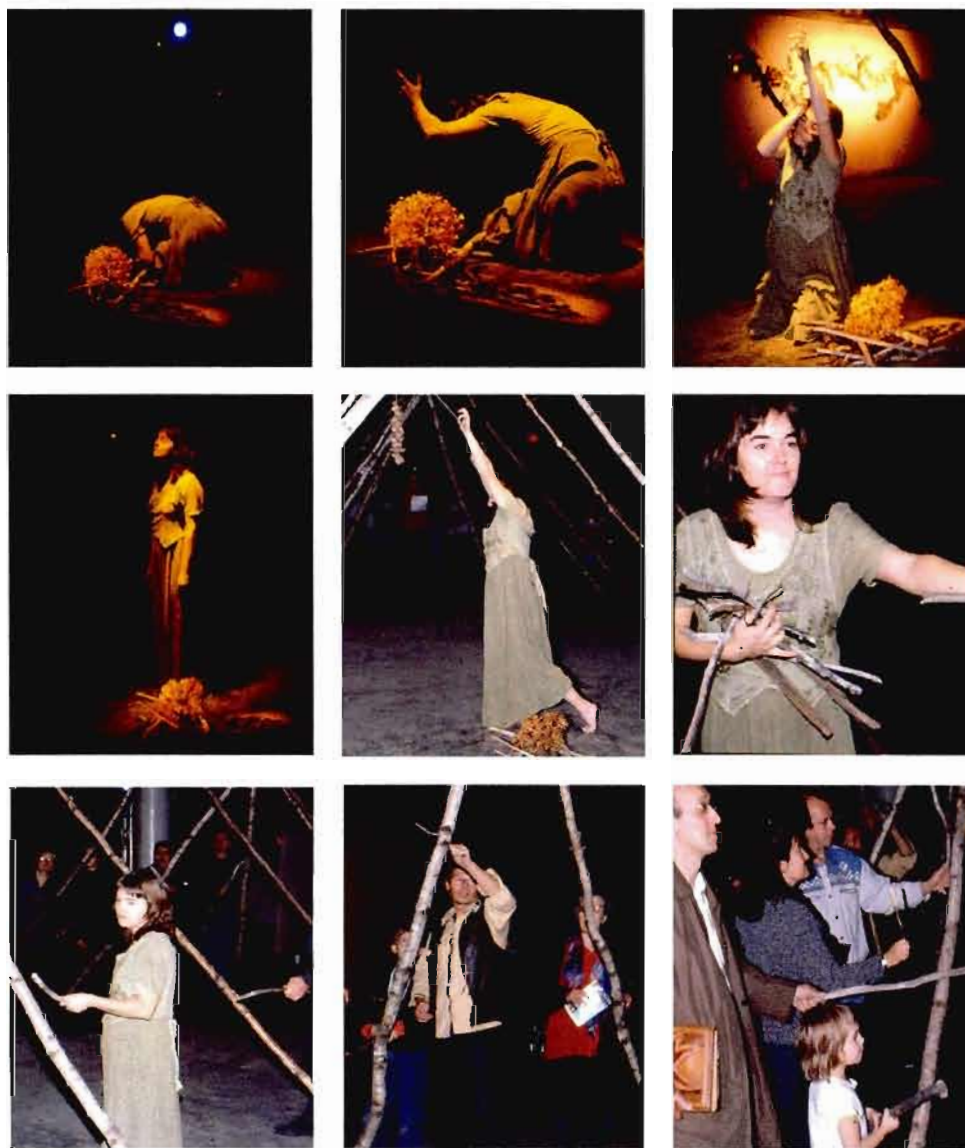
Je suis la chaleur de ton foyer  
 L'ombrage ami lorsque brûle le soleil d'été  
 Je suis la porte de ta maison  
 Le lit dans lequel tu dors.  
 Laisse-moi vivre pour te protéger des tempêtes  
 Et des grands vents  
 Laisse-moi vivre pour que puisse couler l'eau des rivières.<sup>42</sup>

<sup>40</sup> Le butô tente ainsi de recréer une ancienne forme d'art du mouvement fondée sur le rituel et la créativité. Il imbrique la danse et le théâtre dans des performances audacieuses où les mondes extérieur et intérieur s'unissent au profit d'une transformation du corps vers son essence. Voir John K. Grande, « Transition (s) éphémère (s) : un art sensible à la terre et au lieu », *Inter*, n° 86, p. 23.

<sup>41</sup> Voir Gilles Deleuze, « Devenir-intense, devenir-animal, devenir imperceptible », dans Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 284-380.

<sup>42</sup> Poème de Sonia Robertson cité par Guy Sioui Durand, « Le retour de l'Ours-Tortue », *loc. cit.*, p. 40. L'analyse de cette performance est aussi inspirée du texte de Sioui Durand.





**Figure 3.10** Sonia Robertson, *Mishtuk (Femme-Castor)*, 2000, performance présentée lors de l'événement *Espaces émergents : Le retour de L'Ours-Tortue*, à l'*American Can*, Montréal, Qc, source : courtoisie de Guy Sioui Durand (photographié par Guy L'Heureux).

Par cet état méditatif à la fois d'introspection et de communion avec les êtres et les choses qui l'entourent, elle renoue avec les mémoires de ses ancêtres et de la Terre-Mère.<sup>43</sup> Cette manifestation exprime de surcroît une quête identitaire, où l'image de l'arbre qui grandit incarne en même temps le *moi* individuel de l'artiste : cette identité prend forme dans une énergie en partage, puisque Sonia Robertson distribue ensuite autour d'elle des bois de grève pour faire place à un « jam chamannique » sur les structures du *Shaputuan*<sup>44</sup>. On notera que l'utilisation de fragments dans ses oeuvres, comme ces bouts de bois, semble être associée de près à la démarche du butô : ces fragments interpellent et réintroduisent dans le présent « l'énergie mnémonique des êtres et des choses disparus<sup>45</sup> ». Ce geste symbolique tendrait en même temps vers une certaine communicabilité.

On retrouve ce même geste qui fait appel à une identité collective et à un sentiment d'unité dans la deuxième phase de l'œuvre *Nipishtanau Tshishtemau (Je donne le tabac)*, lorsque Sonia Robertson distribue dans la ville et ses environs les plants de tabac qu'elle avait semés dans la petite salle d'exposition, tout en suivant un parcours en forme de spirale. Considérant la culture comme un capital symbolique qui peut se partager, l'artiste offre à la communauté un fragment de son patrimoine culturel, mémoire d'une offrande autrefois reçue des Autochtones. En effet, un appel à l'Autre, à l'intersubjectivité et au dialogue est ici invoqué par l'intermédiaire de cette plante sacrée qui avait jadis tenté de réconcilier les *Peaux-Rouges* et les Blancs. Du microcosme vers le macrocosme, de l'individuel vers le collectif, de l'un vers le

---

<sup>43</sup> Bien qu'elles soient aussi rapportées par Jacqueline Bouchard, *loc. cit.*, p. 47, ces notions de « mémoires » des ancêtres et de la Terre ou de la Terre-Mère, corrélatives d'un héritage à la fois personnel et culturel et intrinsèquement liées à une tentative de définition identitaire, sont autrement discutées par Guy Sioui Durand, notamment dans les textes suivants : « Edward Poitras à la Biennale de Venise 95 », *Inter, art actuel*, n° 65, automne 1995, p. 54-55; « Fantômes angoissants et Capteur de rêves géant », *Inter, art actuel*, n° 70, automne 1998, p. 58-59; et « La parole changée en fumée », 2004, manuscrit en possession de l'auteur.

<sup>44</sup> Le *Shaputuan* (ou *Shapatuan*) est une habitation d'origine innue dont la structure, faite de bois, est originalement recouverte d'écorces de bouleau. Cette tente allongée serait réservée à la cuisson des mets traditionnels. Voir « Les habitations amérindiennes ». *Site du Centre Ethno-culturel Kanatha-Aki*, [En ligne]. <http://www.dominiquerankin.ca/> (Page consultée le 15 juillet 2005)

<sup>45</sup> Jacqueline Bouchard, *loc. cit.*, p. 47.

multiple, le symbole transculturel de la spirale se déploie à l'infini pour créer, selon la vision de l'artiste, un sillon unificateur entre les êtres humains. Comme la spirale, sa démarche témoignerait en ce sens « d'un continuum, d'un cycle [sans fin] où alternent les silences suivis de prises de parole<sup>46</sup> ». Plus encore, en offrant des morceaux de sa culture (plants de tabac) ou de son territoire (bois de grève) à un public allochtone, elle renoue avec la conception amérindienne de la vie et du cercle social, selon laquelle tous les êtres et les choses ont une place égale. Son action crée alors une nouvelle relation de paix entre les cultures et entre les êtres, conjointement à l'attitude de l'Autochtone américain telle que rapportée par Marshall D. Sahlins : « nous donnons ce que nous avons. C'est notre manière de vivre ensemble<sup>47</sup> » ou encore par Peter Wraaxall : « le commerce et la paix sont pour nous une seule et même chose<sup>48</sup> ».

Par rapport à ce thème du dialogue, la possibilité de l'œuvre d'art comme espace relationnel d'après Nicolas Bourriaud — visant la sphère des actions humaines plutôt qu'un espace symbolique autoréférentiel — ferait de celle-ci plus qu'un simple chemin à parcourir, c'est-à-dire une « durée » à expérimenter<sup>49</sup>; les interventions de Sonia Robertson pourraient se situer dans cette nouvelle esthétique de l'échange. À travers la problématique de l'offrande, l'artiste semble utiliser la notion de métissage comme un réseau d'interrelations en voulant cibler l'essence de nos rapports aux êtres et aux choses : ses interventions dans la communauté peuvent ainsi être interprétées comme des interstices sociaux en vue d'offrir un espace de relations humaines apportant de nouvelles possibilités d'échange. L'artiste ilnue engage donc un dialogue (en distribuant des bouts de bois ou des plants de tabac, par exemple) et

---

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> Marshall D. Sahlins cité par Georges E. Sioui, « La conception amérindienne de l'être humain / La persistance des valeurs amérindiennes », Chapitre III, *Pour une histoire amérindienne de l'Amérique*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1999, p. 38.

<sup>48</sup> Peter Wraaxall cité par Georges Emery Sioui, dans *ibid.*

<sup>49</sup> Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Presses du Réel, 2001, p. 9.

invente des relations entre les sujets présents qui deviennent des interlocuteurs directs, habitant un monde en commun dans un espace-temps déterminé. À l'instar de la réflexion de Bourriaud, les œuvres de Robertson auraient donc une portée « relationnelle » en produisant des expériences interhumaines alternatives et critiques, c'est-à-dire de nouvelles « possibilités de vie » qui tenteraient de fuir les contraintes idéologiques de la communication de masse<sup>50</sup>. Mais au-delà de cette interprétation, l'art de Sonia Robertson pourrait d'autant plus se voir à la manière d'un rituel où elle tente, par l'intermédiaire de l'oralité et du jeu de l'offrande, de chasser tout asservissement social, économique et politique et ainsi briser les frontières entre l'art et la vie.

Dans un autre ordre d'idées, l'oralité semble pour Sylvie Paré s'exprimer à travers l'histoire et la vie racontées par les objets eux-mêmes ainsi que par les mises en scène originales qu'elle se plaît à créer. Sa démarche à caractère historiciste vise en ce sens à combler le vide et le sentiment de dépossession vécus par les Premières Nations : renouer avec le patrimoine matériel et immatériel permet de combattre cette perte, de prendre part à l'autodétermination et de participer à nouveau à la transmission de l'héritage des peuples autochtones. À partir d'un haut-de-forme en peau de castor et d'un tableau de Cornelius Krieghoff intitulé *La Vendeuse de paniers* (voir figure 3.11), Sylvie Paré s' imagine la vie et s'interroge sur l'identité de cette femme anonyme de l'œuvre du peintre européen, désignée sous le nom générique de *vendeuse*. Il est intéressant de souligner que le chapeau lui-même se veut le témoin du métissage culturel entre la mode vestimentaire européenne du haut-de-forme et son processus de fabrication (en peau de castor) issu du travail artisanal des communautés des Premières Nations. Ce type de chapeau, objet de commerce entre Blancs et Autochtones, devient un symbole de la perte d'identité et d'autonomie subie par les populations amérindiennes, qui ont dû vendre leur culture pour survivre. Dans une performance présentée à Montréal et au Japon (voir figure 3.12),

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 15.



**Figure 3.11** Cornelius Krieghoff, *La Vendeuse de paniers*, vers 1860, huile sur toile, 28,5 x 23 cm, Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, don de la succession Maurice Duplessis, source : courtoisie du Musée national des beaux-arts du Québec.



**Figure 3.12** Sylvie Paré, *La Vendeuse de paniers*, 2000, performance présentée lors de l'événement *Espaces émergents : Le retour de L'Ours-Tortue*, à l'*American Can*, Montréal, Qc, source : courtoisie de l'artiste.

Sylvie Paré ré-actualise le parcours de la vendeuse de paniers en exprimant la force intérieure, la lumière et le rôle de guide qu'elle lui attribue, pour « mieux imaginer ce qu'elle pouvait bien ressentir lorsqu'elle était seule en forêt<sup>51</sup> ». Portée par le rythme d'une musique qu'elle a elle-même composée, l'artiste danse dans l'obscurité en tenant quatre paniers illuminés de l'intérieur. Elle s'abandonne à une action cérémonielle du geste et du corps où elle incarne le passage d'un temps à un autre, d'un état à un autre et d'un être à un autre, en transgressant sa propre identité pour renouer avec celle d'une autre femme, inconnue et inventée par l'Autre : image stéréotypée de ce que devait avoir l'air une Indienne, avec l'artisanat comme finalité de la création autochtone. Elle donne alors une nouvelle vie au personnage peint à qui on a forgé une identité fictive à l'image de la nation coloniale<sup>52</sup>.

Or, en portant le masque de cette « Indienne » au sens générique, comme pour lui offrir une seconde chance de s'exprimer et de définir son identité, Sylvie Paré semble vouloir en même temps cerner sa propre identité à travers sa condition de métisse issue de la colonisation. Cette manifestation du corps et de l'oralité révèle par ailleurs la puissance de vie et la dimension invisible de l'objet patrimonial (le chapeau et le panier) comme étant constitutives de sa dimension visible, cela afin de poursuivre la transmission si longtemps interrompue d'un héritage, d'une mémoire oubliée. Si elle ne correspond pas à une pratique « relationnelle » au sens de Bourriaud, comme la démarche de Sonia Robertson, la performance rituelle de Sylvie Paré est empreinte d'une portée critique face à une histoire faussée par la colonisation.

Rebecca Belmore, quant à elle, tente de restituer des interstices de parole propices aux arguments que les histoires officielles feignent de ne pas entendre. Dans cette perspective, elle offre un espace expressif où se chevauchent plusieurs histoires

---

<sup>51</sup> Sylvie Paré, *loc. cit.*, p. 75.

<sup>52</sup> Cette interprétation est inspirée des textes de Sylvie Paré, *ibid.*, et de Guy Sioui Durand, « Le retour de L'Ours-Tortue », *Esse. Arts+Opinions. Dossier Amérindie*, Montréal, n° 45, printemps 2002, p. 31-40.

et identités pour construire de nouveaux récits. Si le corps est central dans le travail de Rebecca Belmore, il paraît rejoindre la définition postmoderne de l'art corporel qui souligne l'implication du corps et de ses qualificatifs (de race, de genre et de classe) dans l'œuvre<sup>53</sup>. Que se soit par l'intermédiaire du corps ligoté, du corps au travail, des mains qui cousent, coupent, lavent ou construisent, l'artiste exploite des ensembles d'images et de gestes répétitifs pour exprimer une sorte de lutte, un combat auquel répond toujours une image paisible du corps au repos<sup>54</sup>. Dans *Vigil* (voir figures 3.13 et 3.14), qui exprime les étapes caractéristiques d'un rituel classique selon la définition du processus rituel élaborée par le travail séminal de Victor Turner<sup>55</sup> : elle établit un espace liminaire de purification qui met le personnage dans une position ambiguë, précaire ou dangereuse, créant une situation de lutte et d'endurance par un geste répété et permettant enfin une libération du sujet dans un retour à la « structure sociale séculière<sup>56</sup> ».

Pieds nus, Rebecca Belmore savonne et nettoie tout d'abord méthodiquement le trottoir, puis allume des bougies au sol en hommage aux femmes tuées. S'ils attirent l'attention sur le corps de l'artiste, les prénoms féminins écrits au marqueur noir sur ses bras font figure d'alerte, l'incitant à les crier à tour de rôle à gorge déployée. Elle exprime en quelque sorte l'interdit et l'inexprimable en criant les prénoms de femmes restés sous silence et en vociférant le secret de ces meurtres si longtemps gardé. En déclamant à voix haute le nom des victimes, elle leur rend, d'une certaine manière, leur liberté et leur identité oubliée par l'histoire officielle. Après chaque nom cité, elle prend une rose et l'arrache entre ses lèvres fermées. Comme une action expiatoire, les crimes commis sur le corps autochtone et le corps de la femme sont ici inscrits dans le propre corps de l'artiste. Ensuite, vêtue d'une

---

<sup>53</sup> Voir Jolene Rickard, *op. cit.*, p. 91.

<sup>54</sup> Voir Jessica Bradley, « Rebecca Belmore : L'art et l'objet de la performance », dans *ibid.*, p. 63.

<sup>55</sup> Voir Victor W. Turner, *op. cit.*

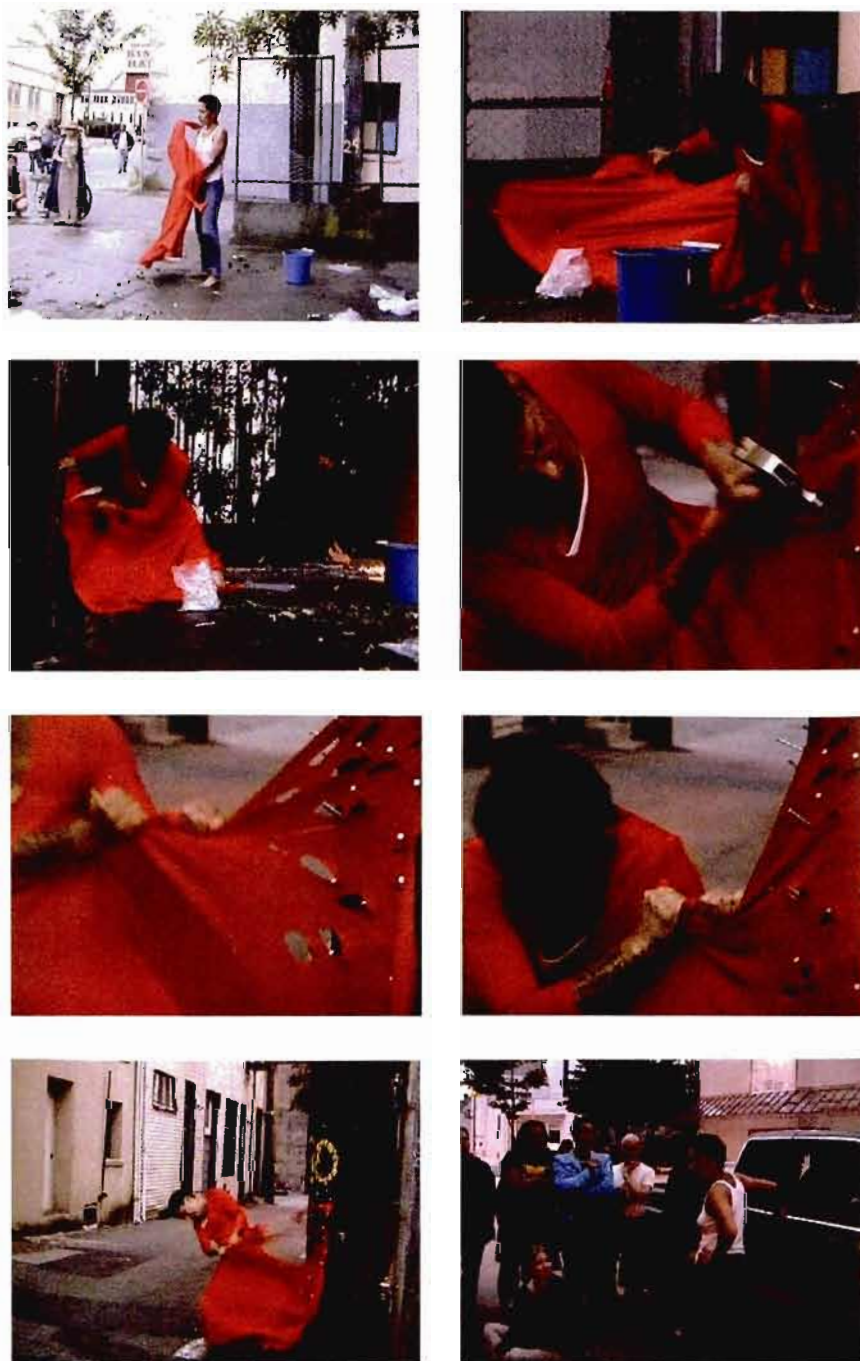
<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 97.





**Figure 3.13** Rebecca Belmore, *Vigil*, 2002, performance effectuée dans le cadre de l'exposition intitulée *The Named and The Unnamed*, Belkin Art Gallery, Vancouver, Bc, tirées de : Charlotte Townsend-Gault et James Luna, *Rebecca Belmore : The Named and The Unnamed*, Vancouver, Morris & Helen Belkin Art Gallery, The University of British Columbia, 2003, p. 26-27.





**Figure 3.14** Rebecca Belmore, *Vigil*, 2002, performance effectuée dans le cadre de l'exposition intitulée *The Named and The Unnamed*, Belkin Art Gallery, Vancouver, Bc, tirées de : Charlotte Townsend-Gault et James Luna, *Rebecca Belmore : The Named and The Unnamed*, Vancouver, Morris & Helen Belkin Art Gallery, The University of British Columbia, 2003, p. 26-27.

élégante robe rouge, elle en cloue le bas à un poteau avant de l'arracher violemment pour tenter de se libérer. Cette peau (la robe) — symbole écarlate du sang, de la souffrance et du corps traumatisé à nouveau — devient littéralement un champ de bataille. En répétant plusieurs fois cette action, elle déchire le tissu en lambeaux, évoquant encore une fois la violence infligée au corps. Enfin libérée et de retour au monde réel, Rebecca Belmore s'éloigne nonchalamment vers une camionnette qui l'attendait dans la rue. C'est donc à travers le corps de l'artiste que la violence infligée à ces femmes et le pouvoir exercé par la nation coloniale deviennent perceptibles. La projection vidéo répétée en boucle actualise la blessure incessante reliée à la mort tragique de ces prostituées et se présente comme une sorte de mémorial pour les « Named and the Unnamed » (« les nommées et les non nommées »)<sup>57</sup>.

### 3.1.2.1 Vers une lecture esthétique et conceptuelle des œuvres analysées

Si l'engagement de l'être se fait par des processus d'« hétérogénèse » selon Félix Guattari — au cours desquels l'assimilation de la différence en soi devient le présumé de tout lien social<sup>58</sup> — l'esthétique des trois artistes de mon analyse paraît naturellement rejoindre cette réflexion : dans leurs performances, qui utilisent le corps et le temps comme principaux matériaux de la création, la Forme prime sur la chose elle-même, les gestes et l'invisible sur les objets matériels. Je nuancerai mes propos en ajoutant que quelques symboles lourds en tant qu'accessoires déterminés et déterminants, renvoyant pourtant à la culture matérielle traditionnelle dans bien des cas (tabac, panier, fourrure, etc.), contribuent à faire *apparaître* l'immatériel. Même si, par l'intermédiaire du corps, elles semblent exprimer et transporter les mémoires

<sup>57</sup> Cette interprétation est inspirée des textes de Charlotte Townsend-Gault et James Luna, *op. cit.*; Lee-Ann Martin, « The Waters of Venice / Rebecca Belmore at the 51st Biennale », *Canadian Art*, vol. XXII, n° 2, p. 48-51; et Daniel Baird. « Trauma Mama ». In Walrus. *Site de The Walrus Magazine*, [En ligne]. <http://www.walrusmagazine.com/article.pl?sid=05/06/01/2156257> (Page consultée le 2 septembre 2005)

<sup>58</sup> Voir Félix Guattari, *Chaosmose*, Paris, Galilée, 1992.

de la Terre, de leurs ancêtres et de leurs origines, Sonia Robertson, Sylvie Paré et Rebecca Belmore deviendraient en même temps les interprètes d'elles-mêmes, c'est-à-dire des corps actants qui imposent une présence immédiate dans une rupture du temps linéaire, sorte de *hic et nunc* de la représentation dans laquelle le public est interpellé. S'ils sont en même temps les présupposés d'une recherche identitaire, d'une quête de soi, le corps et l'oralité contribuent ici à l'indétermination de l'identité des trois artistes étudiées; celles-ci évoqueraient d'une certaine manière l'invisible, le non-dit et l'irreprésentable à travers un langage de l'impossible à exprimer autrement : celui du corps, de la voix et de l'âme.

Or, au métissage et au nomadisme de la voix s'ajoute le nomadisme du corps. En ce sens, la singularité et l'identité propres des artistes semblent s'effacer au profit d'une fusion entre corps et esprit pour devenir UN avec l'audience. Mais ce corps, qui paraît n'exister que « dans la relation du regard qui le voit, de la main qui le touche<sup>59</sup> », ne serait en ce sens qu'accessoire. Si le corps est un produit social et qu'il n'existe pas en dehors de sa connaissance idéologique<sup>60</sup>, les performances analysées s'inscrivent naturellement dans ce mode de pensée en n'existant que par la présence d'un public. Ce corps accessoire ne serait alors sensible que parce qu'il est confronté à autre chose<sup>61</sup>, en l'occurrence ici aux spectateurs. Cela contribue au caractère éphémère des performances, qui n'existent pas en dehors de l'espace et du temps qui les circonscrivent.

Enfin, je noterai que le corps ne s'incarne pas simplement à travers les performances étudiées précédemment. En effet, l'image du « corps accessoire » citée plus haut se matérialise, en quelque sorte, dans les installations elles-mêmes : par exemple, si la performance *Mishtuk* de Sonia Robertson exprime par l'intermédiaire

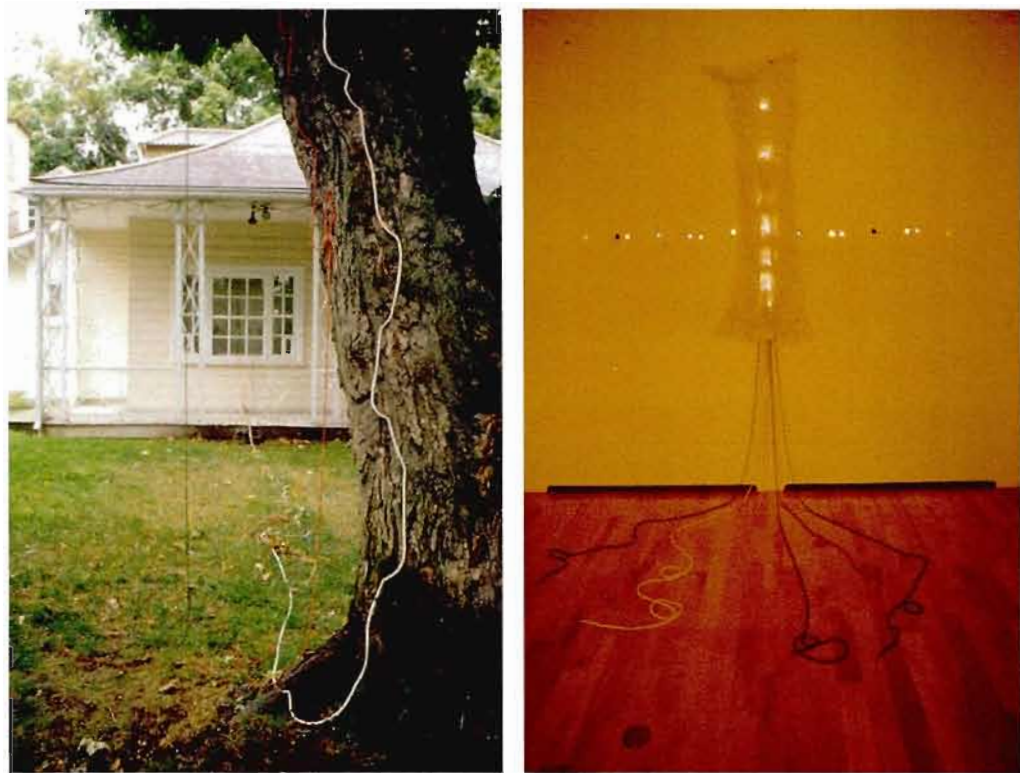
---

<sup>59</sup> Richard Martel, *L'art en actes*, Québec, Intervention, 1998, p. 180.

<sup>60</sup> Hervé Fisher, *Théorie de l'art sociologique*, Paris, Casterman, 1979, p. 43.

<sup>61</sup> Jean-François Lyotard, *Moralités postmodernes*, Paris, Galilée, 1993, p. 198.

du corps en mouvement sa transformation en arbre, l'œuvre *Prière* (voir figure 3.15) témoigne plus subtilement de l'investissement du corps à travers le rituel de l'enfilage de perles et les battements de cœur de l'artiste, qui deviennent en même temps ceux de l'arbre (voir la description plus exhaustive de l'œuvre au point 3.1.3 de mon analyse). L'installation *Pansez-les* (voir figure 3.2) peut être interprétée dans ce même esprit : l'empreinte de l'arbre suspendue, flottant dans l'espace comme un spectre, fébrile et fragile comme une peau de serpent, énonce un rapport sensible au corps. En effet, le dispositif visuel présente une analogie intéressante entre cet arbre de papier qui évoque les territoires, fragilisés et meurtris, et le corps blessé représenté par une série de transferts d'images montrant la cicatrice d'une plaie encore ouverte. Collés sur le mur et une colonne de la salle, ces fragments d'images sont imprimés sur des feuilles de papier de riz préalablement cousues dans un ensemble désordonné. Le même fil est utilisé pour fixer une bande de fourrure sur le moulage de l'arbre, faisant écho aux points de cicatrisation de la blessure en image; ce fil qui panse et soigne, raccommode pour redonner un souffle de vie à l'arbre et à la peau blessés. Et si la *peau morte* transparente et trouée de l'arbre semble inerte et sans vie, des traces se portent garantes de la présence du vivant : des morceaux d'écorce et des coulisses brunâtres de sève sont en effet imprimés sur la robe de papier. Même si ces résidus paraissent *a priori* salir la pureté de l'ensemble, une beauté et un silence apaisants se dégagent de la blancheur des éléments. Cette atmosphère de plénitude est accentuée par la suspension et les jeux d'ombre et de lumière qui enrobent l'environnement à l'image d'un espace onirique. Dans une opposition entre le plein et le vide, la présence et l'absence, l'extérieur et l'intérieur, l'œuvre procède par métonymie en suggérant une partie, en nous donnant des indices du réel et des pistes de sens; elle fait ainsi s'imbriquer l'image de l'arbre et celle du corps pour faire vivre la mémoire



**Figure 3.15** Sonia Robertson, *Prière (Murmur)*, 2000, installation extérieure / intérieure : colliers de perles, bande sonore, moulage d'un arbre en papier de riz, diapositives, Événement *Arboretum*, Maison Hamel-Bruneau, Sainte-Foy, Qc, source : courtoisie de l'artiste.

des territoires, « celui en soi, celui que l'on parcourt, celui que l'on porte<sup>62</sup> ». C'est en ce sens que l'œuvre *Pansez-les* peut se lire en continuité avec *Pansez l'arbre*, réalisée dans la forêt quelques mois plus tôt. Si cette dernière évoque de longs pansements de feuilles cousues, avec le même fil utilisé ici, un rapport au corps et au territoire est tout aussi tangible. L'idée de trace et d'empreinte, intrinsèquement liée au thème du corps et de la mémoire, semble ici vouloir unir le passé et le présent comme le fait le cycle de la spirale de vie : or, l'« enfant à naître » qui « se dresse comme l'arbre d'images [...] portera [à son tour] les territoires de ses ancêtres<sup>63</sup> ».

Une allusion au corps semble aussi présente dans l'installation *Laisser sa peau* (voir figure 3.16) de Sylvie Paré, où plusieurs discours se chevauchent sur le thème de la *peau* et ses différentes significations à travers l'histoire : marché des esclaves, commerce des fourrures, trafic d'organes, etc. Certains laissent leur peau au travail, d'autres à la guerre; même les animaux, objets de commercialisation exacerbée, laissent leur peau à force de mauvais traitements, exprime l'artiste. Sa présentation muséographique et artistique montre un agencement de divers objets culturels qui suscite avec subtilité une prise de conscience face à l'exagération de la production industrielle actuelle toujours croissante. Une série de patrons ayant servi pour teindre et découper des peaux d'animaux tapisse deux des murs de la salle : récupérés dans les rebus d'une manufacture de fourrure, ces ready-made se présentent comme des œuvres d'art « prises à même la vie<sup>64</sup> », selon les termes de l'artiste. À travers les parcours entrelacés des lignes et des empreintes sur le papier

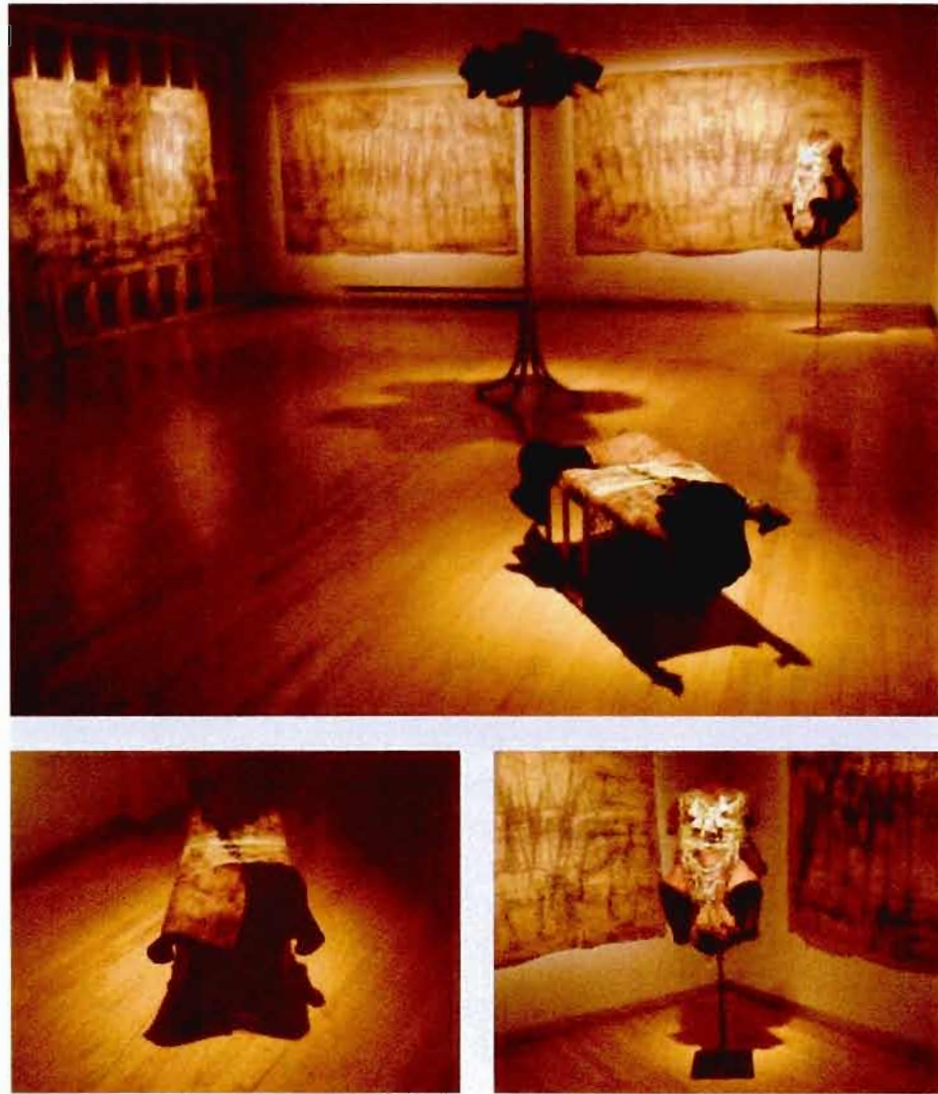
---

<sup>62</sup> Sonia Robertson, extrait du texte paru dans le communiqué pour l'exposition *Le grondement en elle / The Roaring Inside Her*, à la La Centrale Galerie Powerhouse, du 14 mai au 12 juin 2004. L'interprétation de l'œuvre est aussi inspirée de ce texte.

<sup>63</sup> *Ibid.*

<sup>64</sup> Voir le texte de Sylvie Paré décrivant son projet d'exposition *L'objet-culte* pour la Maison de la culture Notre-Dame-de-Grâce, juin 2004.





**Figure 3.16** Sylvie Paré, *Laisser sa peau*, 2004, installation : patrons industriels, fil ligneux, aiguilles, fourrure, portemanteau sur pied, hauts-de-forme, mannequin, réalisée pour l'exposition *L'Objet-culte*, Maison de la culture *Notre-Dame-de-Grâce*, Montréal, Qc, tirées de : *Art et Anthropologie*, opuscule de la Maison de la culture *Notre-Dame-de-Grâce*, juin 2004.

apparaissent de petits personnages schématisés, dansant au rythme de l'ensemble plastique. Le corps fait son apparition non seulement dans ces formes anthropomorphiques aux allures préhistoriques mais aussi dans les patrons eux-mêmes : ces derniers, qui portent les marques et la mémoire des bêtes tuées, connotent la fabrication industrielle de vêtements et, par extension, la présence du corps destiné à les porter<sup>65</sup>.

D'autre part, si le corps est aussi un composant essentiel dans la démarche de Rebecca Belmore, ses installations viennent ponctuer et rendre palpable le caractère virtuel et éphémère de ses performances. Plus que de simples démonstrations d'un trauma, ses œuvres se réapproprient et rétablissent une situation de déséquilibre dans laquelle s'érige un espace liminal. En ce sens, ses créations se veulent davantage des lieux de passage que de simples actions ou objets : ce sont ainsi les enjeux du monde actuel qui se donnent à voir par l'intermédiaire de son corps, des gestes qu'elle pose et des objets qu'elle met en scène. De plus, en déplaçant ses performances vers un monde matériel par des projections médiatiques, Rebecca Belmore introduit une dimension sublime : un lieu métaphysique qui renverse le paradigme actuel dominant de la technologie et transforme ce dernier en élément d'esthétique<sup>66</sup>.

Par ailleurs, on se rappellera que les démarches des artistes étudiées s'inscrivent dans une continuité de sens avec le phénomène de déterritorialisation postmoderniste et le décloisonnement des frontières artistiques lié au décentrement de ce même phénomène, qui qualifie l'art actuel (*voir* chap. 2, p. 59). S'exécutant en marge de l'autorité universaliste du modernisme, trop souvent associé à une logique des contraires et à un binarisme corrélatifs d'une vision au masculin, cette indiscipline artistique marquerait aussi l'apport des théories féministes concernant les problématiques de la représentation liées à l'identité. En s'exécutant contre une

<sup>65</sup> Cette interprétation est inspirée du texte de Sylvie Paré, *ibid.*

<sup>66</sup> Voir l'ouvrage de Jann L. M. Bailey et Scott Watson, *Rebecca Belmore : Fountain*, Kamloops Art Gallery, The Morris & Helen Belkin Art Gallery, The University of British Columbia, Biennale de Venise 2005.



définition trop hermétique et contraignante « du corps et de son image, du sujet et de son identité<sup>67</sup> », les femmes artistes ont ainsi contribué à déconstruire les paradigmes artistiques et engagé de nouvelles réflexions sur les enjeux de l'art. Bien que les œuvres citées dans le présent mémoire ne soient pas spécifiquement analysées selon une perspective féministe, je crois pertinent de faire part de l'état de ces recherches effectuées à ce jour, en regard des parcours artistiques étudiés. Les trois femmes artistes discutées ici incarneraient cette double problématique de l'identité liée, d'une part, à leur appartenance culturelle à une communauté autochtone et, d'autre part, à leur statut de femme au sein de leur communauté d'origine et de la société actuelle.

Si le « devenir » de Deleuze a été mentionné à propos des performances de Sonia Robertson et de son approche du butô (voir p. 91), ce concept serait tout aussi perceptible à travers le travail de Sylvie Paré et celui de Rebecca Belmore : que ce soit, pour la première, en faisant revivre *La vendeuse de paniers* du tableau de Krieghoff ou, pour la seconde, en mettant son corps à l'épreuve dans un hommage aux femmes disparues de Vancouver (*Vigil*), pour ne citer que ces exemples. À ce processus de transformation vers un « devenir *autre* » (voir Pierre Ouellet, chap. 1, p. 27) par l'intermédiaire du corps viendrait se greffer un « devenir-femme », corrélatif du plaidoyer des théories féministes récentes, qui voient l'identité comme une construction sociale et culturelle. Dans leurs performances, les artistes étudiées exploitent chacune à leur manière le corps et son image à travers le sujet féminin. Sonia Robertson incarne des personnages mythologiques et des symboles de la spiritualité autochtone pour exprimer la mémoire de ses ancêtres et de sa culture mise au profit d'une quête intérieure; Sylvie Paré exploite l'image altérée de l'*Indienne* vue par les Européens et renoue avec son patrimoine culturel matériel et immatériel, à la recherche de sa propre identité; et Rebecca Belmore inflige à son propre corps les souffrances qui symbolisent celles vécues par les femmes de sa communautés et, plus

---

<sup>67</sup> Thérèse Saint-Gelais, « Du modernisme vers le postmodernisme ou De l'œil vers les pores », *FéminÉtudes. Les femmes et l'art : de muses à créatrices*, vol. 5, n° 1, 2000, p. 7.

largement, par les femmes autochtones de l'histoire du colonialisme en Amérique. Or, si cette identité fictive et empruntée sert de leitmotiv à une réinterprétation du mythe (Robertson) ou une critique de l'image stéréotypée de la femme indienne (Paré et Belmore), elle rejoindrait par là l'image du cyborg exprimée précédemment dans ce mémoire (*voir* chap. 1, p. 26), identité nomade et volatile se situant à la limite de l'indéfinissable. Par extension, si l'image du corps (féminin) n'est plus à interpréter comme entité repliée sur elle-même, avec pour seule finalité le regard de l'Autre (masculin), elle serait devenue une « configuration éclatée, toujours ouverte à une redéfinition<sup>68</sup> », à l'image de l'identité véhiculée dans les performances étudiées.

---

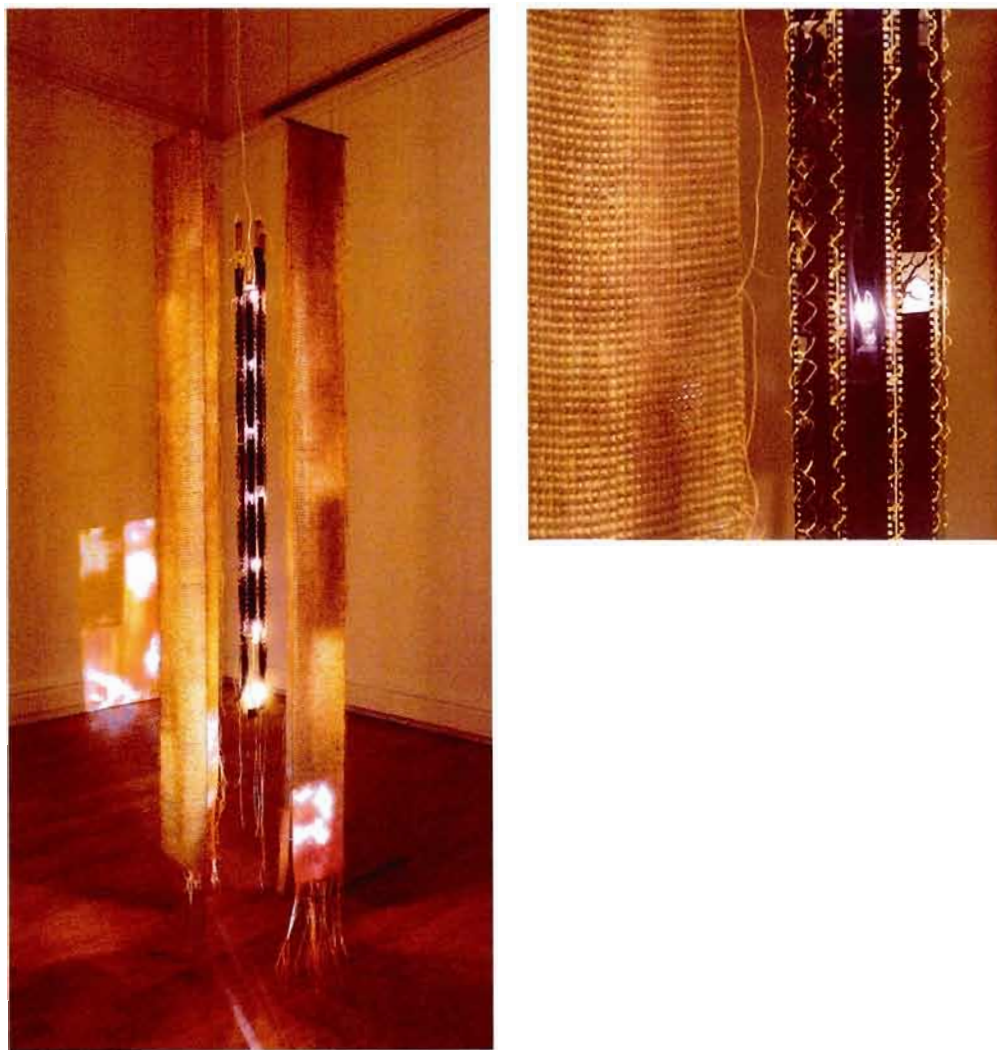
<sup>68</sup> *Ibid.*

### 3.1.3 Pour une ré-écriture de l'histoire... au féminin

Outre le langage du corps et de la voix comme expression de l'identité et de l'oralité, la tradition orale est véhiculée de manière générale à travers les interprétations et les réflexions personnelles des artistes étudiées sur l'art et l'histoire. En effet, Sonia Robertson privilégie une vision de partage, d'échange et de rapprochement plutôt qu'une de confrontation face au passé historique<sup>69</sup> en offrant des univers oniriques et métaphoriques intrinsèquement liés à la spiritualité autochtone; Sylvie Paré fait émerger le récit à la fois personnel et historique de l'objet patrimonial au nom d'une reconnaissance et d'une auto-affirmation des peuples amérindiens; Rebecca Belmore utilise son propre corps comme instrument de polémique pour *raconter* la souffrance du corps autochtone traumatisé et montrer les cicatrices de la blessure coloniale.

Faisant part d'une remise en question tolérante de l'histoire, l'installation *Refaire l'alliance* (voir figure 3.17) de Sonia Robertson présentée au Musée national des beaux-arts du Québec, construit sur le site de la bataille qui avait opposé la France et la Grande Bretagne en 1759, offre avec sensibilité un nouveau sens aux conséquences historiques de ce conflit pour les communautés autochtones du territoire canadien. À l'instar de *l'Arbre sacré* ou de *Dialogue entre elle et moi à propos de l'esprit des animaux*, l'artiste fait venir dans la salle d'exposition les esprits du parc des Champs-de-Bataille, comme si elle voulait rectifier certaines inexactitudes historiques entretenues par la mémoire collective. L'artiste ilnue s'inspire des bas-reliefs situés sur la façade du musée, qui illustrent la rencontre entre Champlain et les Premières Nations dans une perspective essentiellement

<sup>69</sup> Cet aspect de la démarche de Sonia Robertson est aussi évoqué par Jacqueline Bouchard, *loc. cit.*, p. 48, ainsi que par Lee-Ann Martin, *Au fil de mes jours / In My Lifetime*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2005, p. 42-43. En l'occurrence, Lee-Ann Martin fait allusion à une « nouvelle alliance pour l'avenir » et un « territoire de paix » exprimés dans l'œuvre *Refaire l'alliance* de Sonia Robertson. Il est aussi discuté par Guy Sioui Durand, « La parole changée en fumée », 2004, manuscrit en possession de l'auteur; ainsi que dans le texte « Sonia Robertson / Nipishtanau Tshishtemau / (Je donne le tabac) », Communiqué, Granby, 3<sup>e</sup> Impérial, du 16 mars au 19 avril 1997.



**Figure 3.17** Sonia Robertson, *Refaire l'alliance*, 2004-2005, installation *in situ* : ceintures de perles, négatifs, ampoules, projections diapositives, réalisée pour l'exposition *Au fil de mes jours / In my Lifetime*, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, Qc, tirées de : Lee-Ann Martin (sous la dir.), *Au fil de mes jours*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2005, p. 40-41.

eurocentrique. Elle utilise ainsi l'énergie de l'espace pour souligner les lacunes de cet imaginaire national — ayant véhiculé une vision fausse et romantique des peuples autochtones à travers des images stéréotypées de l'« Indien » — pour offrir un nouveau souvenir national commun. Quatre ceintures tissées de perles transparentes, au centre desquelles dansent des bandes de négatifs du paysage environnant, sont suspendues et investissent l'environnement physique dans une tension entre le plafond et le sol. En plus de créer un lien entre le passé historique et le présent, c'est-à-dire le contexte actuel dans lequel vivent les communautés autochtones, ce dispositif évoquerait par le fait même l'ambiguïté de l'espace entre le Ciel et la Terre : entre l'espace créateur du Père et le monde terrestre de la Terre-Mère. Le spectateur se voit appartenir à ces deux univers à la fois. La projection d'images des plaines, des arbres centenaires et du fleuve St-Laurent sur les ceintures perlées font appel aux esprits des lieux, des ancêtres et des récits historiques qui s'entremêlent au profit d'une nouvelle alliance. Mouvements, lumière et ombres portées suggèrent la puissance mnémonique de l'espace dans « un continuum vibrant de temps et de lieu<sup>70</sup> » entre le souvenir des ancêtres et du territoire, les batailles européennes et l'époque actuelle. Une bande sonore qui laisse entendre des bruits de la guerre, des sons de la nature et la voix de l'artiste, se greffe au « territoire de la mémoire<sup>71</sup> » proposé par cet environnement *in situ*. Si la ceinture wampum traditionnelle, brodée de coquilles de palourdes (*quahog*), servait à documenter les alliances, les grands événements et les accords entre les Premières Nations et les Européens, les wampums de Sonia Robertson suggèrent métaphoriquement de nouvelles relations possibles entre les communautés autochtones et la société occidentale, qui semble encore empreinte d'amnésie culturelle. En outre, avec un regard poétique et une portée critique manifeste, *Refaire l'alliance* se présente comme une prière; un espace sacré où se rencontrent deux histoires dans de nouvelles possibilités d'échange<sup>72</sup>.

<sup>70</sup> Lee-Ann Martin (sous la dir.), *op. cit.*, p. 43.

<sup>71</sup> *Ibid.*

<sup>72</sup> Cette interprétation est inspirée de l'ouvrage de Lee-Ann Martin, *ibid.*, p. 39-44.

De plus, la prière de l'artiste se mêle aux prières des femmes de sa communauté (Mashteuiatsh) qui ont participé à l'entreprise rituelle de perler. Si cette énergie en partage rappelle les performances de Sonia Robertson, qui laissent naître une identité collective, les prières de perles sont ici partagées entre des femmes autochtones, suggérant une double puissance symbolique — à la fois idéologique et politique. Or, par une réappropriation de la production artistique traditionnelle, l'artiste participe à une ré-inscription dans le présent des arts historiques faits par des femmes des Premières Nations. La réalisation en commun de ces ceintures wampums contemporaines introduit de manière subtile et poétique une perspective féminine face aux nouvelles possibilités de communication entre les peuples que suggère *Refaire l'alliance*. Ce qui, par ailleurs, semble témoigner de l'importance de la femme dans les communautés autochtones et évoquer une forme de prière, comme pour implorer un avenir meilleur pour les femmes dans les réserves.

D'autre part, si cette référence à la production artistique des femmes comme héritage de sa communauté fait partie intégrante de l'ensemble de la démarche artistique de Sonia Robertson, l'œuvre *Prière* (voir figure 3.15) introduit l'art rituel de perler dans un profond sentiment de sagesse et de recueillement. Les colliers de prière, faits de 40 000 perles de bois colorées selon la symbolique des quatre directions (blanc, jaune, rouge, noir) et enfilées une à une par l'artiste, font l'éloge des peuples de la Terre et implorant une énergie en partage des appartenances culturelles. Accompagnés d'un poème originaire du Burkina-Faso qui glorifie l'arbre, ces chapelets de couleur coulent le long de l'écorce d'un arbre malade, entrent par la fenêtre de la galerie et parcourent le sol comme des racines jusqu'au moulage de l'arbre posé au mur, fait de papier de riz imprimé de textures d'écorce. Le mur est troué de sept ouvertures lumineuses qui logent des images de feuilles et de branches : celui ou celle qui regarde se trouve en lien à la fois lointain et intime avec la nature. À cette ambiguïté visuelle s'ajoute une ambiguïté sonore qui laisse entendre des bruits

provenant du parc extérieur, entremêlés au murmure de la pluie tombant sur les feuilles de l'arbre. Dans la cour, on peut écouter le récit du poème africain mêlé aux battements de cœur du grand érable (qui sont en réalité les battements de cœur de l'artiste). Dans une fusion entre l'extérieur et l'intérieur des êtres et des choses autour de la symbolique de l'arbre, *Prière* semble signifier bien plus qu'un simple geste de guérison et de restitution : cet arbre qui parle représente-t-il l'écho de l'histoire blessée des femmes autochtones ? Plus encore, dans une continuité de sens avec l'*Arbre sacré*, qui faisait émerger la mémoire et l'identité du territoire, l'arbre de *Prière* incarne un geste de guérison qui deviendrait en ce sens une manœuvre de prière, d'auto-guérison et de quête de soi<sup>73</sup>.

Si Sonia Robertson préfère inventer de nouvelles relations de partage en se faufilant dans les filigranes de l'histoire, la démarche de Sylvie Paré porte en même temps un regard de contestation et de réconciliation face au passé historique. Ce regard — à la fois scientifique (en présentant des objets de culture matérielle dans une perspective historique et ethnologique) et artistique (en conférant à l'objet usuel le statut d'œuvre d'art par l'intermédiaire de mises en situation esthétiques) — s'inscrit dans une volonté d'échapper à la réduction et au caractère aliénant de la colonisation. L'artiste fait s'imbriquer trame historique et histoire personnelle dans un travail de re-création, de ré-interprétation et de ré-actualisation de la tradition au profit d'une renaissance identitaire; une façon de sortir de la situation d'imposture dans laquelle se trouve la figure du métis et d'outrepasser le sentiment d'être « nulle part<sup>74</sup> » qui a longtemps été pour Sylvie Paré sa seule condition d'existence. Dans *Laisser sa peau* par exemple, une chaise renversée et posée au sol devient un traîneau amérindien, symbole du mode de vie et de l'histoire traditionnelle des Autochtones.

<sup>73</sup> Selon les informations recueillies lors de mon entretien avec l'artiste, 24 janvier 2004. L'interprétation de cette œuvre est aussi inspirée des analyses de Jacqueline Bouchard, *loc. cit.*, p. 50; Guy Sioui Durand, *ArTboretum : biennale d'art actuel 2000*, feuillet d'exposition, Sainte-Foy, Maison Hamel-Bruneau, 2000; John K. Grande, « Québec / ArTboretum », *Vie des arts*, n° 180, automne 2000, p. 59; et Hélène Matte, « Écho-système », *Inter, art actuel*, n° 76, automne 2000, p. 73.

<sup>74</sup> Sylvie Paré, « Du grenier à la forêt [...] », *loc. cit.*, p. 74.

Ce traîneau est relié par un fil à un portemanteau sur pied, coiffé de sept hauts-de-forme, et à un mannequin vêtu d'un manteau de fourrure mis à l'envers et décoré de motifs traditionnels. De ces objets banals, détournés de leur signification et de leur fonction usuelle au profit d'un statut symbolique, se dégage un silence inquiétant, une absence qui semble évoquer les lacunes d'un passé ayant occulté une partie de l'histoire. Le rapport *a priori* dichotomique et l'aspect incongru qui émanent de la disposition des éléments feraient ainsi part, d'une certaine manière, du dysfonctionnement historique entourant l'époque coloniale. En effet, le métissage formel et idéologique d'objets modernes et de références amérindiennes, illustrant une sorte de traîneau « tiré par des absents<sup>75</sup> », fait écho au métissage forcé imposé par la culture européenne sur les cultures des Premières Nations. En ce sens les chapeaux, qui rappellent *La Vendeuse de paniers* de Krieghoff, deviennent les symboles de l'acculturation et de l'assimilation des Autochtones dans le monde des Blancs<sup>76</sup>.

Comme pour l'œuvre *Pansez-les* de Sonia Robertson, le fil de lin qui unit les trois éléments dans *Laisser sa peau* devient une « écriture sensible<sup>77</sup> » : il tente en ce sens de cicatiser la blessure jamais pansée de la colonisation et de renouer avec un passé enfoui sous le dogme de l'acculturation. Faisant référence aux multiples utilisations du tendon d'animal dans la vie quotidienne des Autochtones, ce fil ayant autrefois porté, filé, cousu, tendu et nourri tout un peuple veut maintenant réparer la « rupture du lien intangible entre les êtres et l'univers<sup>78</sup> ». Pour l'artiste, l'œuvre témoigne de la perte du sens du sacré dans nos sociétés de surconsommation : avec *Conservation des espèces* et *Vendeuse de paniers au clair de lune* (voir figure 3.18), *Laisser sa peau* tente de réinvestir cette sacralité oubliée à travers la dimension

---

<sup>75</sup> Sylvie Paré, extrait du texte décrivant son projet d'exposition *L'objet-culte*, *op. cit.*

<sup>76</sup> *Ibid.*

<sup>77</sup> *Ibid.*

<sup>78</sup> *Ibid.*



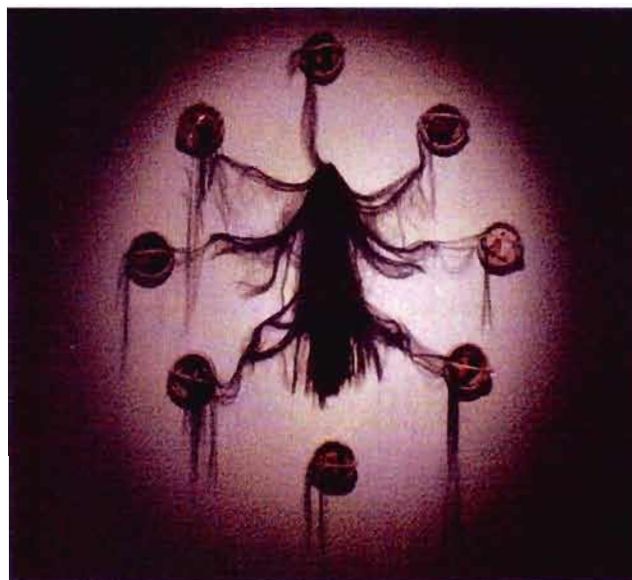
invisible de l'objet — qui devient un « objet-culte » — et l'expérience esthétique du sujet en invitant ce dernier au recueillement et à la réflexion. Mais plus encore, comme Sonia Robertson qui marie l'image du corps et celle de l'arbre (avec *Mishtuk, Prière* ou *Pansez-les*) au profit d'une quête identitaire, Sylvie Paré tente ici de retracer « une généalogie à la fois scientifique et subjective de sa propre histoire<sup>79</sup> » en suscitant, par l'absence de ceux qui ont laissé leur peau dans l'histoire, une nouvelle présence à travers l'âme des objets.

Or, son installation *Vendeuse de paniers au clair de lune*, qui s'inspire une fois encore des peintures romantiques de Cornélius Krieghoff, fait suite à sa performance antérieure et tente de retracer le parcours de cette vendeuse anonyme qui a « laissé sa peau » pour aller vendre des morceaux de sa propre culture. Au centre d'un halo lumineux qui évoque l'image de la pleine lune, une longue chevelure noire est accrochée au mur : des mèches se déploient pour reposer sur les anses de huit paniers disposés en cercle autour d'elle. Si la référence au scalp paraît évidente, ce n'est pas dans son sens barbare tel qu'interprété par les Européens mais plutôt dans sa dimension sacrée, c'est-à-dire comme geste de libération pour l'âme du défunt. Cette libération semble par le fait même incarner la libération de toutes les âmes sacrifiées pendant la colonisation et, plus encore, celle des femmes autochtones à qui on a volé l'identité pour permettre l'établissement de la nation coloniale.

Les images de *La Vendeuse de paniers* de Krieghoff et de la performance de Sylvie Paré, nichées à l'intérieur des paniers, participent à une continuité de sens : le geste rituel et éphémère de l'artiste ainsi immortalisé par la photographie devient une preuve tangible de la réaffirmation identitaire de cette vendeuse interprétée par l'artiste wendate, synonyme d'un regard nouveau sur l'histoire de la part d'une

---

<sup>79</sup> Sylvie Paré citée dans le communiqué pour l'exposition *L'objet-culte*, Maison de la culture Notre-Dame-de-Grâce, 15 juin 2004.



**Figure 3.18** Sylvie Paré, *Vendeuse de panier au clair de lune*, 2004, installation : cheveux synthétiques, paniers en osier, photographies, aiguilles, réalisée pour l'exposition *L'Objet-culte*, Maison de la culture Notre-Dame-de-Grâce, Montréal, Qc, tirée de : *Art et Anthropologie*, opuscule de la Maison de la culture Notre-Dame-de-Grâce, 2004.



**Figure 3.19** Rudolph, *Princesses jumelles pagayant*, vers 1920, tirée de : Marilyn Burgess et Gail Guthrie Valaskakis, *Princesses indiennes et Cow-Girls : stéréotypes de la frontière / Indian Princesses and Cowgirls : Stereotypes From the Frontier*, Montréal, Oboro, 1995, p. 25.

femme autochtone. En réponse à la vision réductrice et stéréotypée de Krieghoff, l'œuvre prend l'aspect d'un hommage cérémoniel aux femmes amérindiennes ayant sacrifié leur vie et leur culture. De plus, le clair de lune qui illumine l'ensemble, s'il connote un sens sacré lié au symbolisme autochtone, rappelle aussi les nombreuses images idéalisées de la « princesse indienne », représentée à l'avant-scène d'un paysage allégorique au clair de lune (voir figure 3.19)<sup>80</sup>.

Comme Sylvie Paré, Rebecca Belmore exploite cette figure archétypale de la « princesse indienne » dans un discours de protestation contre l'image réductrice de la femme autochtone propagée par les Européens. Son travail exprime souvent une quête de vouloir représenter les femmes autochtones afin de leur redonner la parole : une parole oubliée, réduite au silence et soumise à l'indifférence. Or, elle intervient dans le processus historique ayant effacé l'existence de ces femmes, qui restent pourtant les gardiennes de leur culture. Citons l'exemple de son projet photographique réalisé pour la publication *Princesses indiennes et cow-girls : stéréotypes de la frontières / Indian Princesses and Cowgirls : Stereotypes From the Frontier*, dans laquelle les auteures (Burgess et Valaskakis) se penchent sur la problématique de la « princesse indienne » et du mythe de la « cow-girl » dans la culture nord-américaine<sup>81</sup>. Les autoportraits de l'artiste interrogent cette double stratégie d'appropriation dont j'ai fait part dans le chapitre 2 — qui vise à masquer l'élimination des Autochtones sous des apparences plus paisibles — en exploitant l'image hybride, héroïque et hors-la-loi de la femme indienne comme potentiel reflet d'un masculinisme « blanc » (voir figure 3.20). Cette œuvre tire son origine d'une performance antérieure intitulée *Road Trip West / 7 Concession Stands*, dans laquelle Belmore mettait en scène son personnage allégorique *High-tech*

<sup>80</sup> Cette interprétation est inspirée du texte de Sylvie Paré décrivant son projet d'exposition *L'objet-culte*, *op. cit.*

<sup>81</sup> Voir Marilyn Burgess et Gail Guthrie Valaskakis, *Princesses indiennes et cow-girls : stéréotypes de la frontières / Indian Princesses and Cowgirls : Stereotypes From the Frontier*, Montréal, Oboro, 1995.



**Figure 3.20** Rebecca Belmore, *I can't remember when I first realized that I was Indian and how it was that I became a cowboy*, 1995, installation photographique, tirée de : Marilyn Burgess et Gail Guthrie Valaskakis, *Princesses indiennes et Cow-girls : stéréotypes de la frontière / Indian Princesses and Cowgirls : Stereotypes From the Frontier*, Montréal, Oboro, 1995, p. 40-43.

*Tipi Trauma Mama*, une espèce de « fêtarde rebelle<sup>82</sup> » et « guerrière postmoderne affolée<sup>83</sup> » qui a bouleversé l'image passive de la princesse indienne : « *I can't remember when I first realized that I was Indian and how it was that I became a cowboy*<sup>84</sup> ». Participant à la tradition du *Trickster* (voir chap. 1, p. 15) qui est un joyeux filou en même temps qu'un sage conseiller, la figure parodique de *Trauma Mama* inspire toujours le travail actuel de Rebecca Belmore.

« Jouant à l'Indienne<sup>85</sup> » dans ses performances, l'artiste récupère les images stéréotypées qui ont travesti l'histoire — reflets de fantasmes d'un passé idyllique — et qui ont été exploitées par la politique et l'économie afin de contrôler la destinée des Premières Nations. En ce sens, *Vigil* expose une tragédie contemporaine profondément enracinée dans cette imagination coloniale représentée par le corps de l'Indienne ou de l'Autre femme. À la fin de sa performance, Rebecca Belmore se repose contre la cabine de la camionnette — référence machiste par excellence — en écoutant une chanson de James Brown : « *This is a man's man's world / but it wouldn't mean nothing, nothing / without a woman or a girl*<sup>86</sup> ». Parfaitement en accord avec la sensibilité qui se dégage de *Vigil*, ces paroles offrent un double discours : elles dramatisent l'effacement perpétuel des femmes et leur déterminisme dans la société et, en même temps, glorifient la femme qui donne un sens au monde<sup>87</sup>.

---

<sup>82</sup> Jessica Bradley, *op. cit.*, p. 59.

<sup>83</sup> Marilyn Burgess citée par Jessica Bradley, dans *ibid.*, p. 59.

<sup>84</sup> « Je n'arrive pas à me rappeler du moment où j'ai réalisé pour la première fois que j'étais indienne, ni comment je suis devenue un cow-boy », *Trauma Mama* citée dans Marilyn Burgess et Gail Guthrie Valaskakis, *op. cit.*, p. 42-43.

<sup>85</sup> Selon l'expression de Guy Sioui Durand « jouer à l'Indien » dans son texte intitulé « Jouer à l'Indien est une chose, être Amérindien en est une autre », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. XXXIII, n° 3, 2003, p. 23-36.

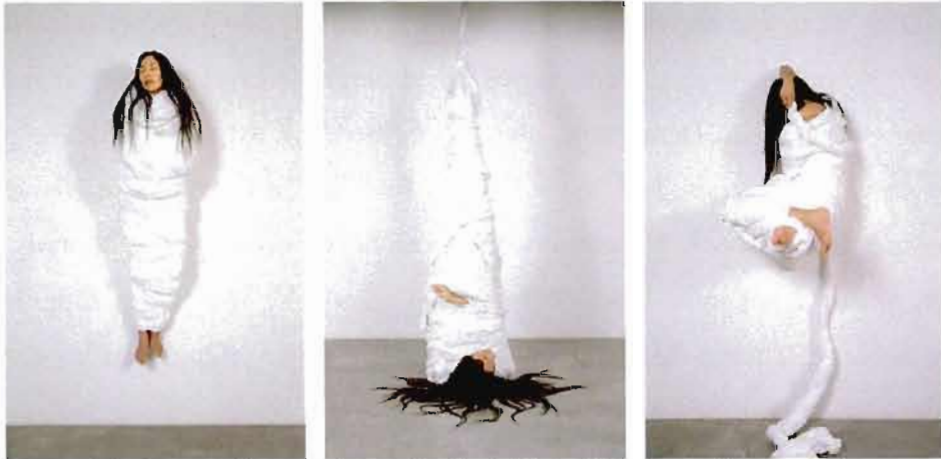
<sup>86</sup> « C'est un monde d'hommes / mais il ne signifierait rien sans une femme ou une fille » : James Brown cité dans Jessica Bradley, *op. cit.*, p. 92.

<sup>87</sup> *Ibid.*

Dans la même perspective, l'exposition *The Capture of Mary March* (voir figure 3.21), qui comprend deux séries de photographies et une installation, se réapproprie le récit de Demasduit, une femme beothuk ayant été enlevée par un groupe de colons anglais, le 5 mars 1819, à Red Indian Lake (Terre-Neuve). On raconte que *Mary March*, surnom qui lui a été donné en lien avec le mois de sa capture, mit fin à ses jours lorsqu'elle était en captivité : *Mary March* devient un nouvel emblème féminin figurant parmi les innombrables victimes de l'invasion des Européens en Amérique du Nord.

*The Capture of Mary March* peut se voir comme un triptyque dans lequel sont interprétés différents moments de la captivité de Demasduit. Les trois premières images montrent une femme dont le corps est enrobé d'une longue bande de tissu, comme s'il était momifié (voir figure 3.21a, *Untitled #1 à 3*). À l'instar d'une chrysalide dans son cocon n'ayant pas encore atteint son plein épanouissement, elle semble incarner un état transitoire; état qui connote l'attente d'une naissance éminente. Ainsi ligotée et prisonnière de son enveloppe blanche, elle se montre tout d'abord immobile et endormie (*Untitled #1*); puis, son corps renversé (la tête en bas) se réveille pour défaire le fil qui la retient (*Untitled #2*); enfin, elle se tord et tente de se libérer de ses liens (*Untitled #3*). Si la longue chevelure noire de *Mary March* rappelle celle de l'installation *Vendeuse de paniers au clair de lune* de Sylvie Paré, elle représente de la même façon une vision stéréotypée de l'apparence physique de la femme indienne. De ces trois moments, celui du centre paraît dégager une puissance de vie à l'image de l'arbre sacré : le corps renversé semble vouloir s'élever vers le Ciel alors que la chevelure s'étale au sol comme des racines qui s'entrelacent en de multiples ramifications pour rejoindre la Terre. Le corps arborescent de Demasduit ainsi représenté — entre un corps paisible et suspendu et un autre qui se contorsionne — évoque une tension entre ancrage et envol, fixité et suspension, immobilité et mouvement, représentative de la prise d'otage de cette femme autochtone dont l'identité culturelle fut annihilée pour le bénéfice de l'entreprise coloniale. Les colons





**Figure 3.21 a.** Rebecca Belmore, *Untitled #1 à 3*, 2005, impressions numériques sur toile 100 % coton à PH neutre, 150 x 104 cm.



**Figure 3.21 b.** Rebecca Belmore, *Ishkode #1 à 3*, 2005, impressions numériques sur toile, 241,3 x 195,6 cm.



**Figure 3.21 c.** Rebecca Belmore, *Escape*, 2004, installation : chaîne, ampoules. Œuvres présentées lors de l'exposition *The Capture of Mary March*, 2005, Pari Nadimi Gallery, Toronto, On, tirées de : «Rebecca Belmore». In Gallery. *Site de Pari Nadimi Gallery*, [En ligne]. <http://www.parinadimigallery.com/Belmore/index.html> (Page consultée le 15 août 2005)

anglais croyaient ainsi qu'en maintenant Demasduit en captivité pendant dix mois consécutifs, promettant de ne lui faire aucun mal, ils réussiraient, en échange de sa libération, à établir de meilleures relations avec les Beothuks. Les sensations de confort et de douceur qui se dégagent des trois images sont autrement évoquées à travers la matérialité du support, fait de toile de coton, accentuant par le fait même l'apparente sérénité qui cache un dessein pervers et une souffrance oubliée.

J'ai constaté, par ailleurs, cet aspect insolite dans les images : celui du corps flottant, échappant à tout effet de gravité. Ce dernier serait en réalité couché au sol et montré à la verticale, tronquant la perspective pour créer un rapport d'intimité, une jonction entre l'univers de la femme photographiée et celui du spectateur. Ce plan rabattu permettrait un regard intrusif sur l'histoire de *Mary March*, comme si celui ou celle qui regarde se voyait dès lors inéluctablement intégré au récit. De plus, la blancheur omniprésente dans cette première série est, comme pour l'œuvre *blood on the snow*, synonyme de violence infligée au corps autochtone. Si elle paraît douce et sans souffrance, elle n'en est pas moins sournoise, violente et destructrice, comme l'a été l'ensemble de l'entreprise coloniale.

La deuxième série de photographies, intitulée *Ishkode #1 à 3* (qui signifie feu en langue anishnabe), expose la même femme représentée dans un tout autre décor : Demasduit pose maintenant devant un mur de brique, encerclée de flammes qui semblent jaillirent du plancher, avec pour seul mobilier un fauteuil victorien au centre de la pièce. On peut imaginer qu'elle serait devenue papillon, puisque maintenant sortie de son cocon et projetée dans un nouveau monde. La *chevelure d'indienne* laisse place à une coiffure moderne; l'enveloppe blanche à des vêtements actuels. Si elle paraît paisible et sereine, comme dans les images précédentes, son regard désolé et plein de mélancolie exprime une souffrance intérieure et une immense solitude; états d'âme qui peuvent aisément être associés à l'éradication de son peuple mais aussi à la mort tragique des nombreuses femmes autochtones et, plus largement, à la



disparition de l'ensemble des communautés des Premières Nations. Rebecca Belmore fait ainsi renaître et matérialise en images ce que pouvait ressentir *Mary March* lorsqu'elle était en captivité. Le décor épuré, générique de la culture bourgeoise blanche, évoque derrière son confort apparent un profond sentiment de manque et de vide. En ce sens, si la chaise de *blood on the snow* représente la violence infligée aux femmes autochtones disparues, celle de *Ishkode* deviendrait plus spécifiquement le symbole de l'assimilation et de l'acculturation. Or, pour combler le vide culturel et identitaire qui l'afflige, la chaise victorienne devient dans ce décor sans issue l'unique ancrage de sa nouvelle identité, récupérée et inventée par l'Autre. Demasduit tente de prendre place dans ce nouveau monde qui n'est pas le sien : 1) d'abord assise sur le fauteuil, pensive; 2) elle se tient ensuite avec assurance debout derrière le mobilier, à l'image des portraits classiques européens; 3) puis, accroupie au sol, sa tête repose sur le siège de la chaise, comme si le désespoir s'était emparé d'elle. Autant de moments connotant son inconfort et son refus sous-jacents de se voir assimilée par sa nouvelle culture. Enfin, si les flammes représentent les frontières de sa captivité qui lui sont impossibles de franchir, elles incarneraient en même temps le feu intérieur de sa rage et de son mépris.

Pour clore ce triptyque, le rideau de chaînes, dont les extrémités ornées d'ampoules éclairées ravivent les flammes de la colère de Demasduit, se voit comme une libération, une ouverture et un achèvement au récit. Si elles rappellent les cierges allumés en souvenir des femmes tuées dans *Vigil*, les lumières font aussi l'éloge de l'espoir, de la force intérieure et de la puissance de vie, à la mémoire d'une autre victime de la violence coloniale. La fluidité et la suspension dans l'espace, accentuées par les ombres portées au sol et sur le mur, font appel à la spiritualité autochtone et au monde des esprits. *Escape* devient la matérialisation de l'évasion de *Mary March* et un pont entre la réalité virtuelle de son aventure racontée en images et l'univers de celui ou celle qui regarde, qui ressent et parcourt l'espace d'exposition. Avec pour thèmes la transformation et la renaissance, Rebecca Belmore fait revivre l'histoire de

Demasduit à travers une sorte de résurrection en matière et images de cette femme beothuk dont la mort est devenue le symbole de l'éradication de son peuple. L'artiste semble ainsi vouloir lui rendre sa liberté et redéfinir son identité, comme l'a fait Sylvie Paré pour la vendeuse de paniers en donnant à cette dernière une nouvelle chance d'exister par l'intermédiaire de sa performance rituelle<sup>88</sup>.

Par le biais de perles enfilées, de pièces cousues, d'objets réanimés ou de discours sous-jacents sur l'image et la condition de la femme *indienne*, les artistes étudiées semblent faire jaillir de leurs œuvres une puissance féminine. Puissance qui porte le poids d'une histoire à la fois raciste et phallocentrique (en parlant de la domination de l'homme blanc colonisateur sur le reste du monde). Plus concrètement, elles se réapproprient chacune à leur manière l'art de leurs ancêtres comme témoin iconographique de l'histoire d'une production artistique essentiellement féminine, devenue un moyen de subsistance et de survie pour les communautés des Premières Nations. Par exemple, les colliers de perles de *Prière*, les ceintures wampums de *Refaire l'Alliance* (Sonia Robertson), les hauts-de-forme de *Laisser sa peau*, les paniers de *La vendeuse de paniers* (Sylvie Paré) et la monumentalité de la couverture cousue à la main de *blood on the snow* (Rebecca Belmore) rendent hommage au travail assidu et minutieux de l'art des femmes autochtones, accompli au service de leurs communautés. La présence intrinsèque de ce lien culturel dans les œuvres manifeste en même temps l'importance sociale de la femme amérindienne, originalement considérée comme étant l'être de raison qui éduque et oriente l'avenir de la société. En effet, les Autochtones attribuent à la femme des pouvoirs essentiels à la vie et une faculté de comprendre ses lois : le statut qu'on lui accorde est en lien direct avec la référence à la Terre comme étant la mère de tous les êtres et de tous les

---

<sup>88</sup> L'interprétation de l'exposition *The Capture of Mary March* est inspirée des textes suivants : Sarah Milroy, « Visual Arts / Rebecca Belmore al dente », *The Globe and Mail - Report on Business magazine (ROB)*, supplément publicitaire, mai 2005, n.p.; Daniel Baird, « Trauma Mama ». In Walrus. *Site de The Walrus Magazine*, [En ligne]. <http://www.walrusmagazine.com/article.pl?sid=05/06/01/2156257> (Page consultée le 2 septembre 2005); et « Rebecca Belmore / *The Capture of Mary March* », communiqué pour l'exposition *The Capture of Mary March*, Toronto, Pari Nadimi Gallery, du 5 mars au 30 avril 2005.

hommes, elle aussi composée d'un corps, d'une intelligence et d'une âme. L'esprit de la Terre qui construit la vie matérielle serait donc féminin<sup>89</sup>. Si les installations de Sylvie Paré témoignent de façon plus subtile de ce lien à la Terre — notamment en faisant renaître les objets de son patrimoine matériel dans un nouveau territoire, en réponse à la perte territoriale et identitaire vécue par les Autochtones — les œuvres de Sonia Robertson y font référence de façon intrinsèque. Que ce soit par l'imbrication d'éléments naturels ou par l'intermédiaire de symboles tels que l'arbre et la spirale, ses paysages inventés font renaître symboliquement la force nourricière de la Terre, où toutes les parties sont interreliées, chacune d'elles jouant un rôle constituant du réel<sup>90</sup>.

D'une autre manière, la performance de Rebecca Belmore intitulée *Fountain* (voir figures 3.22 et 3.23), filmée sur la plage d'une zone industrielle près de Vancouver, expose judicieusement la puissance de cet espace féminin qu'est la Terre ainsi que le pouvoir immense accordé à l'eau par les récits traditionnels de sa communauté d'origine<sup>91</sup>. Par une journée terne et froide d'hiver, typique de la côte nord-ouest du Pacifique, on peut entendre le ronronnement d'un avion provenant de l'aéroport à proximité. Un feu s'allume comme par magie. Tous les sons sont amplifiés et font écho comme si nous étions dans un rêve. L'action filmée en boucle montre l'artiste qui porte sans arrêt un seau d'eau de l'océan à la rive : ce geste répété semble exprimer la futilité d'une tâche familière associée au travail des femmes, comme celui de nettoyer méthodiquement le trottoir à l'aide d'un seau rempli d'eau savonneuse dans *Vigil*. Une fois encore, son propre corps est le producteur de sens;

---

<sup>89</sup> Voir Georges Emery Sioui, « Le Cercle sacré de la vie / Le matriarcat », chapitre 2, *op. cit.*, p. 22-27.

<sup>90</sup> Voir Madeleine Doré, *Au nom de la Terre*, Rapport final, Alma, Langage Plus, 1998, p. 10-11.

<sup>91</sup> Or, sa reconnaissance pour la force spirituelle de l'eau provient de son patrimoine culturel qui lui a appris l'existence de Micipijiu, esprit habitant dans les eaux de la mémoire anishinabe et exprimant les tragédies de l'existence humaine. Même si elle ne mentionne jamais son nom, l'artiste connaît son importance et son rôle dans sa culture. Voir Jessica Bradley, *op. cit.*, p. 93.



**Figure 3.22** Rebecca Belmore, *Fountain*, 2005, performance effectuée pour la 51<sup>e</sup> Biennale de Venise 2005, Vancouver, Bc, tirées de : Jann L. M. Bailey et Scott Watson, *Rebecca Belmore : Fountain*, Kamloops Art Gallery, The Morris & Helen Belkin Art Gallery, The University of British Columbia, Biennale de Venise 2005, p. 13-20.



**Figure 3.23** Rebecca Belmore, *Fountain*, 2005, performance effectuée pour la 51<sup>e</sup> Biennale de Venise, 2005, Vancouver, Bc, tirées de : Jann L. M. Bailey et Scott Watson, *Rebecca Belmore : Fountain*, Kamloops Art Gallery, The Morris & Helen Belkin Art Gallery, The University of British Columbia, Biennale de Venise 2005, p. 13-20.

porteur du pouvoir entre les quatre éléments (terre, eau, feu, air), ce corps subit une transformation à la manière d'un rituel. Rebecca Belmore semble tout d'abord lutter contre les forces de l'eau en se débattant féroce avec le seau dans l'océan glacé; ensuite calmée, elle s'agenouille et maintient le seau sous l'eau, puis se lève et marche vers la rive; elle s'arrête et jette le contenu du seau sur l'objectif, qui recouvre l'écran d'un voile de sang; on perçoit enfin la silhouette immobile de l'artiste à travers les coulisses sanglantes qui déforment et fragmentent l'image. Le seau et son contenu connotent ainsi l'image de la *fontaine* que Belmore s'est engagée à amener à Venise, ville où a été inventé ce dispositif. L'offrande semble en même temps porter le poids de l'histoire coloniale : elle évoque la souffrance et le sang versé aux temps des conquêtes et de la colonisation (le port de Venise incarnant l'esprit des explorations maritimes européennes). Comme le souligne Daniel Baird, l'eau serait en même temps « *the water of memory, the water of redemption, the water of oblivion*<sup>92</sup> ». De plus, si l'eau est pour Belmore l'essence même de la vie, sa performance symboliserait, bien au-delà de la blessure historique, la puissance de l'eau et la relation qu'elle établit avec toute l'humanité : l'eau de la Terre-Mère relie nos corps aux éléments essentiels et devient le sang de la vie elle-même<sup>93</sup>.

Par ailleurs, comme le souligne Georges E. Sioui<sup>94</sup>, le jésuite Joseph-François Lafitau est le premier Européen à faire découvrir au monde occidental le sens de cette perception démocratique amérindienne, conférant à la femme une autorité au sein de

<sup>92</sup> « L'eau de la mémoire, l'eau de la rédemption, l'eau de l'oubli », traduction libre. Voir le texte de Daniel Baird, « Trauma Mama », In Walrus. *Site de The Walrus Magazine*, [En ligne]. <http://www.walrusmagazine.com/article.pl?sid=05/06/01/2156257> (Page consultée le 2 septembre 2005)

<sup>93</sup> Cette interprétation est inspirée des textes de Jann L. M. Bailey et Scott Watson, *Rebecca Belmore : Fountain*, Vancouver, Kamloops Art Gallery / The Morris & Helen Belkin Art Gallery / The University of British Columbia, 2005; Lee-Ann Martin, « The Waters of Venice / Rebecca Belmore at the 51st Biennale », *Canadian Art*, vol. XXII, n° 2, p. 48-51; Sarah Milroy, « Visual Arts / Rebecca Belmore al dente », *The Globe and Mail - Report on Business magazine (ROB)*, supplément publicitaire, mai 2005, n.p; « Rebecca Belmore : Fountain/2005 Venice Biennale ». In Rebecca Belmore. Artist Info. *Site de Pari Nadimi Gallery*, [En ligne]. <http://www.parinadimigallery.com/Belmore/index.html> (Page consultée le 15 août 2005); et Megan Williams. « Painting the Town in Red/Rebecca Belmore's splashy debut at Venice Biennale ». In Art & Entertainment. Art & Design. *Site de CBC*, [En ligne]. <http://www.cbc.ca/arts/artdesign/belmore.html>, (Page consultée le 15 août 2005)

<sup>94</sup> Georges Emery Sioui, « Le cercle sacré de la vie / Le matriarcat », *op. cit.*, p. 23.

sa famille et de sa communauté et l'associant à la Terre. Il consacre cet « empire des femmes » par le terme « gynécocratie<sup>95</sup>. Bien que cette conception matriarcale de la société selon Lafitau ait été remise en cause — notamment par Roland Viau dans son étude ethnohistorique sur la condition féminine dans les sociétés iroquoiennes anciennes<sup>96</sup> —, il reste que le statut de la femme autochtone est au moins égal à celui de l'homme et cela, jusqu'à l'arrivée des Européens. Ce partage équilibré de responsabilités réciproques entre les genres au sein de la société est lié à la vision amérindienne du Cercle sacré de la vie, fondée sur le respect, la cohérence et l'équilibre entre les êtres et les choses. C'est ce que l'historien huron-wendat Georges E. Sioui appelle noblement le « génie amérindien<sup>97</sup> ». Celui-ci s'oppose à la théorie évolutionniste du monde qui fait de l'homme le centre de la création et où les rapports d'inégalité et de domination bousculent sans cesse les êtres au profit du concept d'*évolution*. Cette vision patriarcale et faussée de la nature, qui rejette l'importance des autres êtres (non humains et même non masculins) au sein de l'équilibre de la vie, ne serait qu'une apologie du racisme et du sexisme du point de vue de la pensée « gynocentriste » amérindienne<sup>98</sup>. Je crois, comme l'auteur, à la puissance de la philosophie autochtone et à son pouvoir de transformation des rapports interhumains dans nos sociétés modernes en crise de valeurs. En somme, les œuvres étudiées semblent véhiculer de manière astucieuse cette pensée universelle amérindienne — cette puissance de vie — en offrant des interprétations personnelles *au féminin* des valeurs autochtones dans un renouvellement de celles-ci par le biais de l'art actuel.

---

<sup>95</sup> Joseph-François Lafitau, *Mœurs des Sauvages américains comparées aux mœurs des premiers temps*, tome 1, Paris, Maspéro, 1983, p. 73. Cet aspect est aussi discuté par Georges Emery Sioui, *op. cit.*, p. 23-24.

<sup>96</sup> Voir Roland Viau, *Femmes de personne : sexes, genres et pouvoirs en Iroquoisie ancienne*, Montréal, Boréal, 2000.

<sup>97</sup> Georges Emery Sioui, « Introduction », *op. cit.*, p. 3.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 23.



### 3.2 Entre la mémoire et l'audace : des parcours métissés pour un territoire identitaire personnel

Dans le contexte actuel de mondialisation culturelle, le dialogue entre le Soi et l'Autre semble naître d'une certaine valorisation du phénomène de marginalisation des peuples autochtones à des fins à la fois expressives et communicationnelles; affirmation marginale rendue possible grâce à l'expansion du multiculturalisme. Cet aspect dialectique de l'identité culturelle devient alors pluriel : Sonia Robertson, Sylvie Paré et Rebecca Belmore représentent en ce sens de véritables médiatrices au sein de la communauté en établissant un pont entre les valeurs traditionnelles de leur culture d'origine et les discours qui nourrissent l'époque et l'institutionnalisation (ou l'occidentalisation) de l'art actuel. Elles investissent en ce sens la mémoire à la fois personnelle et historique en agissant sur la culture du temps (l'histoire eurocentrique) avec des éléments de la culture de l'espace (l'histoire des Autochtones et celle des métissages)<sup>99</sup>. Par le biais de l'installation et de la performance, elles confrontent la division imaginaire entre les cultures ainsi que les différences idéalisées entre les sociétés occidentale et autochtone, constructions mythiques qui continuent de propager des préceptes coloniaux sur l'imaginaire de l'Autre.

Dans ce clivage entre la mémoire et l'audace, les démarches artistiques de ces artistes semblent semer le doute et la confusion sur les notions de pureté, d'authenticité et d'origine culturelle au profit de l'ambiguïté et de l'indistinction identitaire. Elles rejoindraient par là l'« esthésie migrante » qui qualifie la notion d'identité d'après Pierre Ouellet, cité plus haut dans le présent mémoire (*voir* chap. 1, p. 26), dépassant les frontières de l'individualité au profit d'une dynamique relationnelle et d'un devenir *autre*. Si elles sont indiscutablement les expressions de contestations et de revendications identitaires, les œuvres étudiées nous plongent en même temps dans l'impureté et le syncrétisme originaire. Elles font ainsi de l'identité

---

<sup>99</sup> Voir Guy Sioui Durand, « Le coyote rusé des Prairies au centenaire de la Biennale de Venise », *Inter, art actuel*, n° 65, automne 1995, p. 55.



culturelle une entité toujours métissée aussi bien qu'une construction faite « d'autofictions et de rêves<sup>100</sup> ».

Or, au-delà des revendications sociales, politiques et idéologiques reliées à leur culture d'origine, les parcours artistiques de Sonia Robertson, Sylvie Paré et Rebecca Belmore occupent des territoires d'existence propres qui se redéfinissent sans cesse dans une perspective d'avenir. Conjointement à l'identité moderne qui se veut en perpétuelle mouvance, ces territoires doivent se construire dans un flux de transformations constantes. En exprimant cette identité migratoire, continuellement en acte et en mouvement, le sens des réalisations artistiques de ces trois femmes peut aisément être associé au rôle du *Trickster*, emblème du métissage et symbole de médiation entre le Soi et l'Autre<sup>101</sup>. Si ce dernier échappe à toutes classifications et incarne un état transitoire, les œuvres analysées témoignent d'autant plus de ce nomadisme identitaire. Elles laissent apparaître, comme le fait la fuite incessante du *Trickster* et par extension de *Trauma Mama*, l'identité (post)postmoderne. En deçà de la réalité culturelle des Premières Nations dans la société actuelle, les œuvres se voudraient par-dessus tout les expressions individuelles d'une identité en devenir; une identité toujours en construction qui se vit et se revit sans cesse dans un « double jeu » entre appropriation et désappropriation culturelles, entre passé et présent, entre mémoire et oubli, cela dans un dépassement des frontières de la notion de culture. Les univers personnels, oniriques, poétiques et politiques des artistes proposent, questionnent, sans toutefois donner de réponse, mais suscitent en tous les cas une réflexion sur la construction identitaire, où l'espace imaginaire peut aussi être le lieu de la migration de l'identité<sup>102</sup>.

---

<sup>100</sup> Jocelyne Lupien, « Objets de doute, objets critiques », *Double jeu. Identité et culture / Willie Cole / Ron Noganosh / Richard Purdy*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, Le Soi et l'Autre, 2004, p. 49.

<sup>101</sup> Selon Jean-Philippe Uzel, « Petite histoire du *Trickster* en Amérique », dans *ibid.*, p. 54.

<sup>102</sup> Voir l'ouvrage de Jocelyne Lupien et Jean-Philippe Uzel, *ibid.*

### 3.3 Identité et mémoire : en quête d'une définition

Nous vivons à une époque où règne l'incertitude identitaire. Même la question « qui suis-je ? » ou « qui sommes-nous ? » ne semble plus légitime, dans la mesure où un soupçon pèse sur le verbe *être* qui ne paraît plus pouvoir capter le « devenir » dont nous nous sentons tributaires.

— Pierre Ouellet (sous la dir.), « Préface », *Le Soi et l'Autre. L'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2002, p. 11.

En ces mots, Pierre Ouellet affirme que la question identitaire ne doit plus se poser directement, « qui suis-je ? », car trop dépendante d'une vision métaphysique du sujet. Il croit plus pertinent de s'interroger sur « comment » il est possible d'énoncer la perception, la mémoire et l'imagination qu'on a de Soi, de l'Autre et du « devenir », à travers une expérience intersubjective mettant en relation les discours et les images véhiculés à une époque et une histoire données. Or, si « je est un collectif anonyme, je est l'autre [et] chacun est partiellement tous les autres<sup>103</sup> », comme l'explique Hervé Fisher, Sonia Robertson, Sylvie Paré et Rebecca Belmore participeraient en ce sens à la notion d'« invention » que Roland Barthes qualifie de « fictif de l'identité » : ce plaisir personnel de s'imaginer en tant qu'*individu*, cette fiction qui est « le théâtre de société où nous faisons comparaître notre pluriel ». Sachant qu'il ne peut accéder à la « totalité » qu'en se saisissant de l'expérience d'autrui « qui est virtuellement la sienne », l'artiste aspire à marier son individualité à une existence collective, explique Barthes<sup>104</sup>. À partir de cette construction hégélienne de l'identité, issue d'un certain narcissisme — aliénation et fixation du désir sur le *moi* — qui se transforme en ouverture sur l'Autre comme lieu de sa propre transformation<sup>105</sup>, l'artiste souhaiterait exprimer son rapport au monde.

<sup>103</sup> Hervé Fisher, *Théorie de l'art sociologique*, Paris, Casterman, 1979, p. 172.

<sup>104</sup> Roland Barthes cité par Hervé Fisher, *ibid.*, p. 173.

<sup>105</sup> Voir Olivier Clain, « Hegel et le schéma L de la dialectique intersubjective », *Société*, n° 17, Été 1997, p. 1-24.

À travers cette conscience de soi, espace privilégié de l'expérience esthétique<sup>106</sup>, l'identité ne peut alors qu'être médiatisée par la différence. Ainsi les œuvres étudiées semblent s'inscrire dans une volonté de rejoindre l'universel par un travail de la mémoire qui se porterait garant de la tension entre identité et altérité. Ce serait enfin par ce portrait de l'altérité en Soi, dans un accomplissement de la conscience individuelle et un désir de toucher la sensibilité de l'Autre, qu'elles feraient acte de trace dans la conscience collective.

Par ailleurs, si la mémoire est en partie fondée sur une représentation subjective et sélective du passé, comme l'explique Henry Rousso<sup>107</sup>, elle résulterait en ce sens d'un clivage entre l'oubli et la préservation du passé et de l'histoire. Cette interaction qui fait de l'oubli — mais donc aussi de la sélection : ce que l'on garde en mémoire et ce que l'on écarte, consciemment ou non, en le faisant tomber dans l'oubli — un élément constitutif de la mémoire, incite à nous interroger sur l'aspect fictionnel de cette dernière, conjointement à la notion d'invention citée plus haut à propos de la subjectivité de l'identité. La mémoire véhiculée dans les œuvres analysées ne serait pas celle d'une reconstruction nostalgique du passé, comme je l'ai déjà démontré, mais bien celle d'un héritage personnalisé et redéfini à travers une sorte d'altérité sensible et réfléchie, capable « de reconnaître l'autre en soi sans nécessairement se faire soi-même comme un autre.<sup>108</sup> »

Enfin, la réalité actuelle de la mondialisation culturelle tend à faire du déplacement, de l'errance et du flottement identitaires étudiés précédemment, des paradigmes idéologiques qui ne sont pas nécessairement vécus de façon concrète dans

---

<sup>106</sup> Selon Jean-François Côté, « Introduction », *Le triangle d'Hermès. Poe, Stein, Warhol, figures de la modernité esthétique*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2003, p. 14.

<sup>107</sup> Henri Rousso, *La hantise du passé. Entretien avec Philippe Petit*, Paris, Textuel, 1998, p. 22.

<sup>108</sup> Jocelyn Létourneau, « L'altérité chantée, l'altérité vécue. Conceptualiser l'échange culturel dans le Québec contemporain », dans Pierre Ouellet, *Le Soi et l'Autre. L'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2002, p. 442.

les relations entre le Soi et l'Autre. Quel serait le sort de la mémoire, de l'histoire et de l'identité dans un tel contexte de transculturation et d'altérité ? Conjointement au plaidoyer de Jocelyn Létourneau, je crois à une « actualisation de soi », c'est-à-dire à un retour à (et sur) soi qui reste légitime à l'échelle individuelle comme à l'échelle collective<sup>109</sup>. C'est cette même « actualisation de soi », transposée au féminin, que semble exprimer autrement Luce Irigaray lorsqu'elle défend la nécessité de libérer le sujet féminin de l'univers masculin en faisant émerger l'Autre du Même (*voir* chap. 1, p. 29). Or, si « le sujet n'est pas *un* ni unique<sup>110</sup> » et que l'affirmation de Soi comme Autre implique la reconnaissance de tous les Autres sur le même pied d'égalité et cela, autant en termes de rapports de race, de genre, de culture, de religion, etc., le fait de renier l'être *un* au profit de l'être *deux* serait constitutif d'un geste à la fois philosophique et politique, d'après l'auteure. Ce regard porté sur la relation entre le Soi et l'Autre, corrélatif d'une nouvelle ontologie de l'être-deux rejoindrait, d'une certaine manière, « cette mémoire du vent [...] et cette mémoire de nous-même » dont parle Yves Sioui Durand (*voir* citation placée en exergue en introduction à ce chapitre). En effet, cette définition de la mémoire collective selon Sioui Durand semble dégager une portée universelle pouvant se voir comme un plaidoyer humaniste, à l'image de ce que Roger Toumson qualifie « d'éthique de l'être-ensemble<sup>111</sup> » (*voir* chap. 1, p. 17).

---

<sup>109</sup> Jocelyn Létourneau, *op. cit.*, p. 444.

<sup>110</sup> Luce Irigaray, « La question de l'autre ». In Labrys, études féministes. Juillet-décembre 2002. *Site de Labrys, études féministes*, [En ligne] [http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys1\\_2/irigaray2.html](http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys1_2/irigaray2.html) (Page consultée le 10 mai 2005)

<sup>111</sup> Roger Toumson, *Mythologie du métissage*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 53.

## CONCLUSION

### IDENTITÉ ET MÉTISSAGE. UN PARTI PRIS

Le pas de l'indien est léger  
son empreinte est ineffaçable.

— Jean Sioui, *Le pas de l'indien/Pensées wendates*, Québec, Le Loup de Gouttière, 1997, p. 12.

Ma réflexion théorique sur les notions d'identité et de différence, de culture et de métissage — par l'énonciation des discours qui les sous-tendent et de l'ambiguïté relative à leur définition — a permis de rendre compte de la complexité des rapports existant entre le Soi et l'Autre au sein de la réalité actuelle de mondialisation culturelle (chapitre 1). Cette crise « d'effondrement des identités<sup>1</sup> », comme l'exprime Roger Toumson (*voir* chapitre 1, p. 10), aurait pour conséquence l'avènement de nouvelles constructions identitaires. Entre ces deux perceptions contradictoires : l'une, essentialiste et vouée au culte de la différence; l'autre, constructiviste et tournée vers la mixité et le multiculturalisme, il existe des espaces artistiques et identitaires interstitiels en marge de l'oppression néocoloniale et du contexte d'exiguïté dans lequel ont été contraintes les communautés des Premières Nations. En réaction avec les phénomènes d'homogénéisation culturelle et d'occidentalisation du monde, ces espaces de l'*entre-deux* correspondent à des renversements esthétiques propices à une renaissance de l'imaginaire autochtone.

---

<sup>1</sup> Roger Toumson, *Mythologie du métissage*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 14.

J'ai ensuite exposé, dans le chapitre 2, les enjeux relatifs à l'image de l'indien inventé et à la perception édulcorée de la part des Européens face aux cultures des Premières Nations. C'est par l'intermédiaire d'un processus d'« autohistoire<sup>2</sup> » amérindienne, en réaction au récit ethnocentrique véhiculé par l'histoire occidentale traditionnelle, que les artistes autochtones trouvent de nouvelles significations conjointement à une exploration de l'histoire et une (re)découverte de leur identité (voir chapitre 2, p. 40). Dans cette perspective, j'ai démontré la relation entre la pratique des artistes autochtones et le contexte de déterritorialisation propre à l'art actuel depuis le courant postmoderniste. Malgré la dure réalité dans les réserves, l'existence de métissages artistiques postmodernes permet ainsi une régénérescence de l'imaginaire autochtone. À travers un regard critique sur les questions de dépossession et d'identité territoriales, le « territoire imaginaire<sup>3</sup> » tel que défini par Guy Sioui Durand transgresse les limites géographiques du territoire et du contexte d'aliénation pour laisser place à la puissance artistique et créatrice. Par une entreprise de réappropriation culturelle et une réécriture de l'histoire, les artistes contestent le projet colonial et expriment leur identité tout en puisant dans les sources de leur culture d'origine.

Le chapitre 3 présentait enfin les parcours artistiques et les œuvres de trois femmes artistes autochtones provenant de communautés différentes. Les exemples des œuvres de Sonia Robertson, Sylvie Paré et Rebecca Belmore illustrent cette lutte pour une réaffirmation identitaire, territoriale et culturelle discutée plus haut. Par le biais de l'art et du « territoire imaginaire », ces métissages transculturels font aussi référence à une identité « migrante » telle qu'énoncée précédemment par Pierre

---

<sup>2</sup> Georges Emery Sioui, « 1992 – La découverte de l'Américité », dans Gerald McMaster (sous la dir.), *Indigena. Contemporary Native Perspectives/Perspectives autochtones contemporaines*, Ottawa, Musée Canadien des Civilisations, 1992, p. 68. Voir aussi l'ouvrage de Georges Emery Sioui, *Pour une histoire amérindienne de l'Amérique*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1999, découlant de sa thèse de doctorat intitulée *Pour une autohistoire amérindienne*.

<sup>3</sup> Voir Guy Sioui Durand, « Le territoire imaginaire », dans Elisabeth Kaine (sous la dir.), *En marge*, catalogue d'événement, Québec, Éditions d'art Le Sabord, 1999, n. p.

Ouellet (*voir* chap. 1, p. 26) : entre l'ici et l'ailleurs, l'origine et l'avenir, l'être et le devenir. Il est important de souligner la puissance de cette quête identitaire, puissance qui se traduit par une volonté de sortir de l'ombre de l'histoire eurocentrique. Fondée sur la perte, la souffrance, la misère et la faiblesse issues de la blessure coloniale, ce combat pour une *amérindianité* n'est que l'écho d'un long travail de reconstruction identitaire pour des peuples qui demeurent encore exotiques et marginaux au commun des *mortels allochtones*. C'est aussi une façon de s'affranchir noblement d'un processus de victimisation dans lequel certains voudraient les voir rester confinés.

D'autre part, les installations et les performances étudiées, qui expriment une vision esthétique *au féminin* en rendant hommage à l'art des femmes autochtones, offrent un regard différent sur le monde et sur l'histoire. C'est donc notamment par l'intermédiaire de l'oralité, de la mise en scène — tantôt rituelle, tantôt critique — du corps féminin et de l'utilisation de matériaux et de techniques propres à l'art ancestral des femmes dans leurs communautés que nos trois artistes rendent hommage et participent d'une certaine manière à la reconnaissance des femmes autochtones dans les réserves et au-delà. Un regard empreint d'une volonté de transformer les mentalités, les préjugés et la vision réductrice de la part de la culture dominante sur les communautés amérindiennes. Loin de rejeter le passé, c'est aussi un regard audacieusement tourné vers l'avenir, un pont qui engage un dialogue, une ouverture sur un monde nouveau. À l'instar de la portée universelle véhiculée dans *Je donne le tabac* de Sonia Robertson, les démarches des trois artistes présentées dans ce mémoire participent à ce même geste de communicabilité : par l'intermédiaire de leurs œuvres en guise d'offrande, elles matérialisent les richesses de leur propre culture.

Dans cette même volonté de créer un pont entre deux perceptions du monde — à travers un désir de se faire entendre, se faire comprendre et se « défendre » — je me permets de citer l'auteure-interprète Elisapie Isaac qui partage la magie du Grand

Nord et la profondeur spirituelle de sa culture inuite. En déjouant les présupposés et les constructions mythiques persistantes entre le « blanc » et l'« indien<sup>4</sup> », *Taima* est ainsi l'expression métissée d'une vision commune entre un Québécois (Alain Auger) et une Inuite (Elisapie Isaac) : duo musical qui incarne judicieusement ce dialogue entre deux cultures — si près géographiquement et pourtant si loin l'une de l'autre. Si *Taima* veut dire « assez ! C'est terminé. Passons à autre chose<sup>5</sup> », ce simple mot en inuktitut, la langue des Inuits, dégage une sagesse immense au-delà des frontières culturelles et une puissance porteuse d'un renouveau idéologique qui semble naturellement s'inscrire dans la continuité de ma réflexion critique. Je dis donc « *Taima* le temps où les peuples autochtones se sentaient inférieurs et victimes, menacés ou en voie d'extinction. Place à la fierté, à la richesse culturelle et naturelle, place à l'échange sur un pied d'égalité [...] *Taima* de se taire. Place à la parole<sup>6</sup> ».

D'une autre manière, le théâtre rituel d'Yves Sioui Durand souligne aussi la perte d'identité au sein des communautés des Premières Nations en donnant la parole à de jeunes actrices et acteurs d'origine autochtone. Avec sa pièce intitulée *Hamlet le Malécite*, par exemple, il brise le silence — symptôme de la perte culturelle — sur le racisme interne face aux Malécites et sur la corruption culturelle qui existe dans les réserves. Pour Dave, le personnage principal, le théâtre est une question de survie. Comme Hamlet, il cherche à connaître l'identité de son père disparu et, à travers lui, à connaître sa propre identité. Dans sa quête initiatique, Dave réalise peu à peu « que sa propre histoire l'a abandonné dans un monde marqué par des intérêts corrompus<sup>7</sup> ». Bien qu'Yves Sioui Durand ne cesse de s'interroger sur la dégénérescence continuelle de sa culture, il croit pourtant que « les valeurs sous-jacentes à une culture sont

---

<sup>4</sup> À l'instar de Jean Sioui, j'ai décidé ici de substituer les majuscules aux termes « blanc » et « indien ».

<sup>5</sup> « Introduction ». In *Taima. Site de Taima*, [En ligne]. <http://www.taimaproject.com/french/intro.shtml> (Page consultée le 20 novembre 2005)

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> Yves Sioui Durand cité dans « Théâtre – L'imaginaire comme territoire ». In *Hamlet le Malécite. Notre Théâtre. Site d'Ondinnok*, [En ligne]. <http://www.ondinnok.org/fr/index.html> (Page consultée le 20 novembre 2005)



profondes et se transmettent au-delà des codes, des images et de l'identité<sup>8</sup> ». C'est selon cette même prise de position qu'on pourrait affirmer que « l'empreinte » du pas de l'indien, telle qu'imaginée par Jean Sioui, restera « ineffaçable » (*voir* citation placée en exergue en conclusion à ce mémoire) dans la mémoire universelle et cela, malgré la menace permanente et les tentatives d'anéantissement par la conjoncture (néo)coloniale.

En ce sens, je souhaite faire valoir mon *parti pris* pour le système de valeurs autochtone, ce « génie amérindien » qui reconnaît l'interdépendance universelle de tous les êtres, comme l'a souligné Georges E. Sioui (*voir* chap. 3, p. 129). Je crois au pouvoir immense de cette *pensée universelle* amérindienne qui, en dépit de sa logique et de sa profonde sagesse, reste dans l'ombre de la pensée évolutionniste imposée par la culture occidentale, bien que les frontières entre ces deux conceptions du monde se montrent de plus en plus perméables au profit d'une « vision interactive<sup>9</sup> », comme le précise Guy Sioui Durand. Face au règne de l'urgence et de l'excès, des passions consuméristes effrénées et de l'assujettissement au temps accéléré, de la fuite continuelle devant un monde sans avenir imaginable — ce qui qualifie en somme l'ère de l'« hypermoderne » selon Lipovetsky<sup>10</sup> — pourquoi ne pas privilégier une vision plus près de l'être que du paraître, plus près du réel et du spirituel que de l'illusion matérialiste du monde devenu chaotique et incertain ?

Considérant, d'une certaine manière, le déclin évident des sociétés ultramodernes de ce genre et les enjeux écologiques actuels qui annoncent des catastrophes inévitables, il serait grand temps d'entrer dans le « Grand Cercle sacré de la vie » pour l'avenir et la survie de l'humain. Si le « blanc » pensait comme l'« indien », il ne vivrait pas pour un renouvellement perpétuel de soi et du présent à

---

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> Guy Sioui Durand, « L'art autochtone est de l'art contemporain », dans John K. Grande, *Art, nature et société*, Montréal, Écosociété, 1997, p. 129.

<sup>10</sup> Voir Gilles Lipovetsky, « Temps contre temps ou la société hypermoderne », *Les temps hypermodernes*, Paris, Bernard Grasset, 2004, p. 67-149.

travers l'hyperconsommation. Si le « blanc » pensait comme l'« indien », il ne ferait pas de la mémoire un instrument de récupération au profit d'un bien-être existentiel encore une fois limité à un présent immédiat. Non, si le « blanc » pensait comme l'« indien », il vivrait en harmonie avec ce qui l'entoure. Il développerait une conscience globale en plaçant sa propre existence comme faisant partie d'une totalité. Il sèmerait des grains avec amour et vertu en sachant que ses enfants, ses petits-enfants et ses arrières petits-enfants en récolteront les fruits. Enfin, pourrait-on se demander que serait-il arrivé si l'homme blanc avait attendu que l'indien l'invite à s'asseoir sur le billot plutôt que d'imposer sans respect sa présence (*voir citation placée en début d'introduction à ce mémoire*) ? Peut-être aurait-il écouté ce que l'indien avait à dire. Peut-être aurait-il appris à le connaître. Peut-être auraient-ils pu admirer le Grand Fleuve ensemble. Peut-être, en fin de compte, auraient-ils pu se comprendre.

En somme, les œuvres et les démarches artistiques de Sonia Robertson, Sylvie Paré et Rebecca Belmore révèlent des prises de conscience singulières face à la réalité d'exiguïté vécue dans les réserves : où le repli identitaire comme conséquence logique de l'aliénation coloniale prend trop souvent le dessus sur les possibilités de communication et d'échange avec la société dominante. Ces artistes tentent donc d'annihiler les préjugés, les clichés et la perception faussée sans cesse véhiculés par les non autochtones face aux communautés des Premières Nations depuis la colonisation. Elles souhaitent ainsi se faire comprendre et faire valoir leur culture comme étant une culture *vivante* et non *archaïque*, dépassée et figée dans le temps.

Par un processus de réactualisation et de réappropriation culturelle, c'est-à-dire en puisant à la fois dans les sources de leur culture d'origine et dans le réservoir culturel propre à l'art actuel international, elles semblent enfin vouloir offrir de nouvelles solutions aux problèmes de compréhension interculturels. Pour conclure, en donnant la parole à ces trois femmes artistes œuvrant dans un contexte de mixité et de

multiplicité, ce mémoire participe à l'énonciation des enjeux relatifs à la lutte pour une réaffirmation identitaire et pour une autodétermination des communautés des Premières Nations. Ainsi, ce chemin entrepris en marge de l'histoire de l'art traditionnelle montre la voie de nouvelles perceptions sur l'art et l'histoire et permet de poursuivre l'exploration des thèmes de la mémoire, de l'identité et du territoire en regard de la pratique artistique autochtone aujourd'hui.

## APPENDICE A

### NOTES BIOGRAPHIQUES

L'artiste piekuakamllnuat (Ilnue du Lac St-Jean) Sonia Robertson vit dans sa communauté de Mashteuiatsh (Pointe-Bleue) au Québec. Par sa démarche *in situ*, qui privilégie une production aux résultats éphémères, elle s'approprie la mémoire et l'histoire spécifiques du lieu d'exposition qu'elle « habite », dans un clivage entre l'usage des nouvelles technologies propres au langage visuel actuel et l'utilisation de matériaux générant les concepts liés à la spiritualité autochtone et à l'histoire des Premières Nations. Elle détient un certificat en études cinématographiques de l'Université de Montréal et un baccalauréat interdisciplinaire en arts de l'Université du Québec à Chicoutimi. Parmi ses expositions solo : *Dialogue entre Elle et moi à propos de l'Esprit des animaux* à la galerie Skol à Montréal (2002); *Nipishtanau Tshishtemau (Je donne le Tabac)* au 3<sup>e</sup> Impérial à Granby (1997) et *Arbre sacré* à la galerie Séquence à Chicoutimi (1995). Ses projets ont aussi été présentés lors de nombreuses expositions collectives et événements extérieurs : elle figurait notamment parmi les artistes participants à l'*Urbaine Urbanité* dans le quartier Hochelaga-Maisonneuve à Montréal (2005); l'exposition *Au fil de mes jours* au Musée national des beaux-arts du Québec à Québec (2005); *Le grondement en elle / The roaring Inside Her* à La Centrale Galerie Powerhouse à Montréal (2004); l'événement *Arboretum* à la Maison Hamel-Bruneau à Sainte-Foy (2000) et *Paysage inter-sites* à Alma (1997).



Sylvie Paré, métisse d'origine huronne-wendat de Wendake (Québec), habite à Montréal et travaille comme agente culturelle au Jardin des Premières Nations du Jardin botanique de Montréal. Sa démarche muséographique, autant scientifique qu'artistique, vise à réactualiser le contexte à la fois historique et personnel d'objets appartenant à l'héritage autochtone, par le biais d'installations et de performances. Docteure en sciences de l'éducation, elle détient un doctorat en muséologie à l'Université de Montréal. Elle a présenté son travail lors de plusieurs expositions

solo, notamment *L'objet-culte* à la Maison de la culture *Notre-Dame-de-Grâce* à Montréal (2004), et expositions collectives; entre autres, pendant l'événement *Espaces émergents* (collectif *Le retour de l'Ours-Tortue*) à l'*American Can* à Montréal (2001); lors du *Multi media Art and Communication Festival* (MMAC) à Tokyo et du *Aizu Art College Festival* (AAC) à Aizu-Wishima, au Japon (2000).



Rebecca Belmore, artiste anishinabekwe (ou objiwa) née à Upsala, en Ontario, vit et travaille à Vancouver. Sa démarche multidisciplinaire, politique et engagée, est axée sur l'identité, les lieux et l'histoire relatifs aux communautés autochtones, dans un chevauchement de disciplines entre la sculpture, l'installation, la performance, la photographie et la vidéo. Elle a étudié au *Ontario College of Art and Design* à Toronto et connaît une notoriété internationale sur la scène de l'art actuel : elle a représenté le Canada à la 51<sup>ème</sup> biennale des arts visuels de Venise en 2005. Ses œuvres sont régulièrement exposées au Canada et ailleurs, notamment son récent projet intitulé *The Capture of Mary March* à la *Pari Nadimi Gallery* à Toronto (2005); sa résidence au *Mentoring Artists for Women's Art* (MAWA) à Winnipeg (2004); ainsi que *The Named and the Unnamed* à la *Morris and Helen Belkin Art Gallery* de Vancouver (2002) et *33 pieces* à la *Blackwood Gallery* de l'Université de Toronto à Mississauga (2001) lors d'expositions solo itinérantes. Elle a de plus participé à plusieurs expositions collectives : *Divergences : Rebecca Belmore and Shelley Niro* à la *MacKenzie Art Gallery* à Regina (2003); *Houseguests* à la *Art Gallery of Ontario* à Toronto (2001); *Terre, Esprit, Pouvoir* au Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa (1992); *Creation or Death : We Will Win* à la Biennale de la Havane, à Cuba (1991).

## BIBLIOGRAPHIE

### Monographies

Amselle, Jean-Lou, *Logique métisse*, Paris, Payot, 1999.

Audinet, Jacques, *Le temps du métissage*, Paris, Atelier / Ouvrières, 1999.

Bakhtine, Mikhail, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.

Battcock, Gregory, et Robert Nickas (édit.), *The Arts of Performance, a Critical Anthology*, New York, E.P Dutton, 1984.

Beauvoir, Simone de, *Le deuxième Sexe*, Paris, Folio Gallimard, 1999.

Bellavance, Guy, *Monde et réseaux de l'art. Diffusion, migration et cosmopolitisme en art contemporain*, Montréal, Liber, 2000.

Benamou, Michel, *Performance in Postmodern Culture*, Madison, Coda Press, 1977.

Bernard, Carmen, et Serge Gruzinski, *Histoire du nouveau monde. Les métissages*, Paris, Fayard, 1991.

Bérubé, Anne, et Sylvie Cotton, *L'installation ; pistes et territoires : Installations au Québec 1975-1995, vingt ans de pratique et de discours*, Montréal, SKOL, 1997.

Bhabha, Homi K., *The Location of Culture*, Londres, Routledge, 1994.

Bourriaud, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon-Quetigny, Presses du Réel, 2001.

Bouthat, Chantal, *Guide de présentation des mémoires et thèses*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1993.

Braidotti, Rosi, *Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press, 1994.

- Burke, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées. Du sublime et du beau*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1990.
- Butor, Michel, *Les mots dans la peinture*, Genève, Albert Skira, 1969.
- Canyon, Brice (sous la dir.), *Live at the End of the Century. Aspects of Performance Art in Vancouver*, Vancouver, grunt gallery, 2000.
- Case, Sue-ellen, *Decomposition. Post-Disciplinary Performance*, Bloomington, Indiana University Press, 2000.
- Chanady, Amaryll, *Entre inclusion et exclusion. La symbolisation de l'autre dans les Amériques*, Paris, Honoré Champion, 1999.
- Chateau, Dominique, *Duchamp et Duchamp*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- Cheetham, Mark A., *La mémoire postmoderne. Essais sur l'art canadien contemporain*, Québec, Liber, 1992.
- Collectif, *Performance and Authenticity in the Arts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- Collectif, *Identité territoriale*, Alma, Langage Plus, Bibliothèque nationale du Québec, 1994.
- Costa-Lascoux, Jacqueline (sous la dir.), *Pluralité des cultures et dynamiques identitaires. Hommage à Carmel Camilleri*, Paris, Montréal, L'Harmattan, 2000.
- Coulon, Alain, *L'école de Chicago*, Paris, Presses universitaires de France, 1992.
- Cyrulnik, Boris, *Un merveilleux malheur*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1999.
- Delâge, Denys, *Le pays renversé*, Montréal, Boréal Express, 1985.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
- Dépestre, René, *Le métier à métisser*, Paris, Stock, 1998.
- Derrida, Jacques, et Antoine Spire, *Au-delà des apparences*, Latresne, Le bord de l'eau, 2002.
- Dickason, Patricia Olive, *Le mythe du sauvage*, Sillery, Septentrion, 1993.

- Fisher, Hervé, *Théorie de l'art sociologique*, Paris, Casterman, 1979.
- Fortin, André (sous la dir.), *Produire la culture, produire l'identité ?*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 2000.
- Geisenhanslüke, Achim, *Le sublime chez Nietzsche*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- Goldberg, RoseLee, *Performance. Live Art Since 1960*, New York, Harry N. Abrams, 1998.
- Gomez, Thomas, *L'invention de l'Amérique*, Paris, Flammarion, 1992.
- Grosz, Elizabeth, *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1994.
- Gruzinski, Serge, *La pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999.
- Guattari, Félix, *Les trois écologies*, Paris, Galilée, 1989.
- , *Chaosmose*, Paris, Galilée, 1992.
- Guérin, Michel, *Nihilisme et modernité. Essai sur la sensibilité des époques modernes de Diderot à Duchamp*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2003.
- Heartney, Eleanor, *Postmodernism*, London, Cambridge University Press, 2001.
- Imbert, Patrick, *Trajectoires culturelles transaméricaines*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2004.
- Jameson, Fredric, *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991.
- Lafitau, Joseph-François, *Mœurs des Sauvages américains comparées aux mœurs des premiers temps*, Paris, Maspéro, 2 tomes, 1983.
- Lippard, Lucy R., *Mixed Blessings / New Art in a Multicultural America*, New York, Pantheon Books, 1990.
- Lyotard, Jean-François, *Moralités postmodernes*, Paris, Galilée, 1993.
- Maison Rouge, Isabelle de, *Mythologies personnelles. L'art contemporain et l'intime*, Paris, Scala, 2004.



- Martel, Richard, *L'art en actes*, Québec, Intervention, 1998.
- Mc Evilly, Thomas, *L'identité culturelle en crise. Art et différence à l'époque postmoderne et postcoloniale*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992.
- Mesure, Sylvie, *Comprendre les identités culturelles*, Paris, Presses universitaires de France, 2000.
- Meyer, Michel, *Petite métaphysique de la différence*, Paris, Librairie générale française, 2000.
- Michaud, Yves, *Critères esthétiques et jugement de goût*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999.
- , *L'art à l'état gazeux*, Paris, Stock, 2003.
- Nochlin, Linda, *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993.
- Ouellet, Pierre, *Identités narratives. Mémoire et perception*, Québec, CELAT, Les Presses de l'Université Laval, 2002.
- Pagès, Dominique, et Nicolas Pelissier, *Territoires sous influence / 1*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- Paré, François, *Les littératures de l'exiguïté*, Hull, Le Nordir, 2001.
- Paz, Octavio, *Le labyrinthe de la solitude*, Paris, Gallimard, 1970.
- Reckitt, Helena, *Art et féminisme*, Paris, Phaidon, 2005.
- Ricoeur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- Sabatier, Colette, Jorge Palacio, Hamida Namane, et Sandrine Colette (sous la dir.), *Savoirs et enjeux de l'interculturel. Nouvelles approches / Nouvelles perspectives*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- Simard, Jean-Jacques, *La réduction. L'autochtone inventé et les Amérindiens d'aujourd'hui*, Sillery, Septentrion, 2003.
- Simon, Sherry, *Hybridité culturelle*, Montréal, Une encyclopédie vivante, 1999.

- Sioui, Georges Emery, *Pour une histoire amérindienne de l'Amérique*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1999.
- Sioui, Jean, *Le pas de l'indien / Pensées wendates*, Québec, Le Loup de Gouttière, 1997.
- Sioui Durand, Yves, *Le porteur des peines du monde*, Montréal, Leméac, 1992.
- Taby, Joseph, *Postmodern Sublime, Technology and American Writing from Mailer to Cyberpunk*, New York, Cornell University Press, 1995.
- Taussig, Michael, *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*, Londres, Routledge, 1993.
- Todorov, Tzvetan, *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Paris, Seuil, 1982.
- , *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, 1989.
- Toumson, Roger, *Mythologie du métissage*, Paris, Presses universitaires de France, 1998.
- Tucker, Marcia, *Féminisme : art et histoire de l'art*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1994.
- Turgeon, Laurier, *Patrimoines métissés. Contextes coloniaux et postcoloniaux*, (Éditions de la maison des sciences de l'Homme), Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2003.
- Turgeon, Laurier, Jocelyn Létourneau, et Fall Khadiyatoulah, *Les espaces de l'identité*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1997.
- Turgeon, Laurier, Denis Delâge, et Réal Ouellet, *Transferts culturels et métissages Amérique / Europe XVI<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècle / Cultural Transfer, America and Europe : 500 Years of Interculturation*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- Turner, Victor W., *Le phénomène rituel. Structure et contre-structure*, Paris, Presses universitaires de France, 1969.
- , *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, New York, PAJ Publications, 1982.

———, *The Anthropologie of Performance*, New York, PAJ Publications, 1986.

Viau, Roland, *Femmes de personne : sexes, genres et pouvoirs en Iroquoisie ancienne*, Montréal, Boréal, 2000.

Wachtel, Nathan, *La vision des vaincus. Les Indiens du Pérou devant la conquête espagnole : 1530-1570*, Paris, Gallimard, 1971.

### Mémoires et thèses

Bouchard, Jacqueline, « Les manifestations de l'ethnicité dans l'art contemporain amérindien », Mémoire de maîtrise, Sainte-Foy, Université Laval, 1989.

Massé, Isabelle, « Le concept du fripon dans l'art contemporain amérindien », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1997.

Paré, Sylvie, « Présentation expérimentale d'objets familiaux de culture huronne », Rapport de projet de recherche doctorale, Montréal, Université de Montréal, 1998.

Tembeck, Tamar, « Transgressive corporealities, a feminist analysis of representations of the body in works by Kiki Smith, Mona Hatoum, and Marie Chouinard », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2002.

### Chapitres de livre

Benjamin, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 269-316.

Benoist, Jean-Marie, « Facettes de l'identité », dans Claude Lévi-Strauss, *L'identité*, Paris, Presses universitaires de France, 1983, p. 13-24.

Berlo, Janet Catherine et Ruth B. Phillips, « The Twentieth Century : Trends in Modern Native Art / Institutionnal Frameworks and Modernisms in

- Canada », Chapter 7, *Native North American Art*, Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 227-233.
- Bourdieu, Pierre, « Le marché des biens symboliques », *Les règles de l'Art. Génèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998, p. 201-245.
- Bradley, Jessica, « Rebecca Belmore / Art and the Object of Performance », dans Tanya Mars et Johanna Householder (sous la dir.), *Caught in the Act / An Anthology of Performance art by Canadian Women*, Toronto, YYZ Books, 2004, p. 120-129.
- Chanady, Amaryll, « Entre hybridité et interculture : de nouveaux paradigmes identitaires à la fin du deuxième millénaire », dans Daniel Castillo Durante et Patrick Imbert (sous la dir.), *L'interculturel au cœur des Amériques*, Ottawa, University of Manitoba Press, University of Ottawa Press, 2003, p. 21-34.
- Côté, Jean-François, « Introduction », *Le triangle d'Hermès. Poe, Stein, Warhol, figures de la modernité esthétique*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2003, p. 11-35.
- Dépestre, René, « Les aventures de la créolité », dans Ralph Ludwig (sous la dir.), *Écrire la parole de nuit : la nouvelle littérature antillaise*, Paris, Gallimard, 1994, p. 160-170.
- Gruzinski, Serge, « Première partie : La mondialisation ibérique », *Les quatre parties du monde. Histoire d'une mondialisation*, Paris, La Martinière, 2004, p. 11-76.
- , « Troisième partie : Les choses du monde », *Les quatre parties du monde. Histoire d'une mondialisation*, Paris, La Martinière, 2004, p. 157-278.
- , « Quatrième partie : La sphère de cristal », *Les quatre parties du monde. Histoire d'une mondialisation*, Paris, La Martinière, 2004, p. 279-397.
- Haraway, Donna, « Manifeste cyborg : science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XXe siècle », dans Annick Bureau et Nathalie Magnan, *Connexions / art réseaux média*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2002, p. 547-603.

Lipovetsky, Gilles, « Modernisme et postmodernisme », chapitre IV, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983, p. 89-151.

———, « Temps contre temps ou la société hypermoderne », *Les temps hypermodernes*, Paris, Bernard Grasset, 2004, p. 67-149.

Nouss, Alexis, « Deux pas de danse pour aider à penser le métissage », dans Laurier Turgeon, *Regards croisés sur le métissage*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2002, p. 95-111.

Ouellet, Pierre, « Les identités migrantes / La passion de l'autre », dans Laurier Turgeon, *Regards croisés sur le métissage*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2002, p. 39-57.

———, « Préface », *Le soi et l'autre. L'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2002, p. 11-17.

Richard, Alain-Martin, « Québec, activisme et performance : des manifestes-agis à la manœuvre », dans Alain-Martin Richard et Clive Robertson, *Performance au – in Canada. 1970-1990*, Québec, Inter, 1991, p. 20-39.

Sioui Durand, Guy, « L'art autochtone est de l'art contemporain », dans John K. Grande, *Art, nature et société*, Montréal, Écosociété, 1997, p. 119 à 132.

———, « L'indiscipline / Essai sur deux zones fluides de l'interdisciplinarité en art », dans Hugues, Lynn, *Penser l'indiscipline / Recherches interdisciplinaires en art contemporain*, Montréal, Optica, 2001, p. 55-71.

———, « Quand les attitudes d'art deviennent stratégies », dans *Arts d'attitudes. Discussion / Action / Interaction*, Québec, Intervention, 2002, p. 50-57.

Turgeon, Laurier, et Anne-Hélène Kerbirou, « Métissages, de glissements en transferts de sens », dans Laurier Turgeon, *Regards croisés sur le métissage*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2002, p. 1-20.

### Actes de colloques

Alber, Jean-Luc, Claudine Bavoux, et Michel Watin, *Métissages : actes du colloque international de Saint-Denis de La Réunion. Linguistique et anthropologie*, Tome II, Île de la Réunion, L'Harmattan, 1991.

Bonniol, Jean-Luc (publié par), *Paradoxes du métissage*, Actes du 123<sup>e</sup> Congrès national des Sociétés historiques et scientifiques, section d'anthropologie et d'ethnologie françaises, Antilles-Guyane, Fort-de-France, 6-10 avril 1998, Paris, Éditions du CTHS, 2001.

Contantopoulou, Chryssoula (sous la dir.), *Altérité, mythes et réalités, Actes du colloque international de sociologie : identités culturelle, existence pluriculturelle*, Paris, L'Harmattan, 1999.

Lévi-Strauss, Claude, et Jean-Marie Benoist, « Conclusions », dans Claude Lévi-Strauss, *L'identité*, Paris, Presses universitaires de France, 1983, p. 317-332.

Marimoutou, Jean-Claude Carpanin, et Racault Jean-Michel, *Métissages : actes du colloque international de Saint-Denis de La Réunion. Littérature-histoire*, Tome I, Île de la Réunion, L'Harmattan, 1991.

### Chapitres d'actes de colloque

Ben Jelloun, Tabar, « La mémoire déroutée », dans Abdelwahab Meddeb (sous la dir.), *Dédale. Postcolonialisme. Décentrement / Déplacement / Dissémination*, Paris, Dédale Méditerranée, n° 5 et 6, printemps 1997, p. 159-163.

Farris Thompson, Robert, « L'instant d'égalité : perceptions des Amérindiens, des Aborigènes australiens et des Africains sur l'art et le modernisme », dans Abdelwahab Meddeb (sous la dir.), *Dédale. Postcolonialisme. Décentrement / Déplacement / Dissémination*, Paris, Dédale Méditerranée, n° 5 et 6, printemps 1997, p. 232-245.

Hussein, Mahmoud, « L'individu postcolonial », dans Abdelwahab Meddeb (sous la dir.), *Dédale. Postcolonialisme. Décentrement / Déplacement / Dissémination*, Paris, Dédale Méditerranée, n° 5 et 6, printemps 1997, p. 164-174.

Martin, Jean-Hubert, « Who is afraid of Redfaced, Yellowness and Black Power ? / Qui a peur des peaux rouges, du péril jaune et de la négritude ? », dans Abdelwahab Meddeb (sous la dir.), *Dédale. Postcolonialisme. Décentrement / Déplacement / Dissémination*, Paris, Dédale Méditerranée, n° 5 et 6, printemps 1997, p. 225-231.

Meddeb, Abdelwahab, « Ouverture / Argument », dans Abdelwahab Meddeb (sous la dir.), *Dédale. Postcolonialisme. Décentrement / Déplacement / Dissémination*, Paris, Dédale Méditerranée, n° 5 et 6, printemps 1997, p. 17-30.

### Catalogues d'exposition

Ace, Barry, et July Papatsie, *Transition. Contemporary Canadian Indian and Inuit Art / L'art contemporain des Indiens et des Inuits du Canada*, Ottawa, Ministère des Affaires indiennes et du Nord canadien, 1997.

Adam, Hans Christian, *Edward S. Curtis / 1868-1952*, Köln, Taschen, 1999.

Baert, Renée (conservatrice), *Legitimation*, catalogue d'exposition, Montréal, Galerie Powerhouse, 1989.

———, *Margins of Memory : Rebecca Belmore, Marlene Creates, Sarindar Dhaliwal, Wyn Geleynse, Jan Peacock, Jin-me Yoon, Sharyn Yuen*, Windsor, Art Gallery of Windsor, 1994.

Bailey, Jann L. M., et Scott Watson, *Rebecca Belmore : Fountain*, Vancouver, Kamloops Art Gallery / The Morris & Helen Belkin Art Gallery / The University of British Columbia, 2005.

Burgess, Marilyn, et Gail Guthrie Valaskakis, *Princesses indiennes et Cow-girls : stéréotypes de la frontière / Indian Princesses and Cowgirls : Stereotypes From the Frontier*, Montréal, Oboro, 1995.

Collectif, *Centre des arts actuels Skol 2001-2002*, Montréal, Centre des arts actuels Skol, 2002.

Dompierre, Louise, et Fred Gaysek, *Liaisons: Rebecca Belmore, Wyn Gelynse, Roberto Pellegrinuzzi, Laurel Woodcock*, Toronto, The Power Plant, 1996.

- Doré, Madeleine, *Au nom de la Terre*, Rapport final, Alma, Langage Plus, 1998.
- Doré, Madeleine, et Alayn Ouellet (commissaires), *Paysages Inter sites*, Québec, Langage Plus, 1997.
- Dyck, Sandra (commissaire), *Urbain Myths : Aboriginal Artists in the City / Mythes urbains : vus par les artistes autochtones*, Ottawa, Galerie Karsh-Masson, 2000.
- Fisher, Barbara, *33 pieces*, Mississauga, Blakwood Gallery, University of Toronto, 2001.
- Gagnon, Louis, *Tshisselitamun (Connaissance)*, Mashteuiatsh, Musée amérindien de Mashteuiatsh, 1993.
- Kaine, Elisabeth (sous la dir.), *L'arbre sacré*, Chicoutimi, Séquence, 1995.
- (sous la dir.), *En marge*, catalogue d'événement, Québec, Le Sabord, 1999.
- Lupien, Jocelyne, et Jean-Philippe Uzel (sous la dir.), *Double jeu. Identité et culture / Willie Cole / Ron Noganosh / Richard Purdy*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, Le Soi et l'Autre, 2004.
- Martin, Lee-Ann (sous la dir.), *Au fil de mes jours / In My Lifetime*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2005.
- McMaster, Gerald (sous la dir.), *Indigena. Contemporary Native Perspectives / Perspectives autochtones contemporaines*, Ottawa, Musée Canadien des Civilisations, 1992.
- Nagy, Nathley (sous la dir.), *Margins of Memory*, Windsor, Art Gallery of Windsor, 1994.
- Nemiroff, Diana, Robert Houle, et Charlotte Townsend-Gault, *Terre, Esprit, Pouvoir. Les premières Nations au Musée des Beaux-arts du Canada*, Ottawa, Musée des Beaux-arts du Canada, 1992.
- Ryan, Allan J., *The Trickster Shift : Humour and Irony in Contemporary Native Art*, Vancouver, UBC Press, 1999.



Sioui Durand, Guy, *ArTboretum : biennale d'art actuel 2000*, feuillet d'exposition, Sainte-Foy, Maison Hamel-Bruneau, 2000.

Sioui Durand, Guy, et Marie Fraser, *Métissages*, Saint-Jean-Port-Joli, Le Centre de sculpture Est-Nord-Est, 1996.

Tétreault, Pierre-Léon (sous la dir.), *Nouveaux territoires. 350 / 500 ans après*, Montréal, Vision planétaire, 1992.

Townsend-Gault, Charlotte, et James Luna, *Rebecca Belmore : The Named and The Unnamed*, Vancouver, Morris and Belkin Art Gallery, The University of British Colombia, 2003.

### Articles de périodique

Arcand, Bernard, et Sylvie Vincent, « Commentaires sur l'imagerie / Je suis un arbre, mais avez-vous vu la forêt ? / Des images, ça se lit aussi », *Recherches Amérindiennes au Québec*, vol. X, n° 4, 1981, p. 282-283.

Bouchard, Jacqueline, « L'art et la politique : question d'afficher ses couleurs / Le cas de l'art amérindien contemporain », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. XXI, n° 3, 1991, p. 3-10.

———, « L'art masqué », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. XXI, n° 3, 1991, p. 11-18.

———, « Art et pouvoir / Redessine-moi mon histoire et je te dirai qui je suis », *Anthropologie et Sociétés*, vol. XVI, n° 3, 1992, p. 147-158.

———, « Le voyage de Sonia Robertson : Un territoire pour une histoire », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. XXXIII, n° 3, 2003, p. 45-54.

Burgess, Marilyn, « The Imagined Geographies of Rebecca Belmore », *Parachute*, n° 93, janvier-février-mars 1999, p. 14-20.

Charlish, Jeanne-Mance, « Jamais cédé mon territoire », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. XXXIII, n° 3, 2003, p. 5-10.

- Clain, Olivier, « Hegel et le schéma L de la dialectique intersubjective », *Société*, n° 17, été 1997, p.1-24.
- El Omari, Basma, « Présentation. Quand les autochtones expriment leur dépossession... », *Recherches Amérindiennes au Québec*, vol. XXXIII, n° 3, 2003, p. 3.
- Esse. Arts+Opinions. Dossier Amérindie*, Montréal, n° 45, printemps 2002.
- Fisette, Serge, « Par monts et par vaux, la sculpture / Over Hill and Dale, Sculpture », *Espace*, n° 62, hiver 2002-2003, p. 6-11.
- Gagnon, François-Marc, « Une image toute faite de l'Indien », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. XVI, n° 4, 1986-1987, p 27-33.
- Gervais, Raymond, « Big bang et postmodernité », *Parachute*, n° 39, juin-juillet-août 1985, p. 20-24.
- Grande, John K., « Québec / Artboretum », *Vie des arts*, n° 180, automne 2000, p. 59.
- , « Transition(s) éphémère(s) : un art sensible à la terre et au lieu », *Inter, art actuel*, n° 86, automne 2002, p. 22-23.
- , « Quebec City / In My Lifetime », *Vie des arts*, vol. XLIX, n° 198, printemps 2005, p. 90-91.
- Grenon, Michel (sous la dir.), *L'acculturation. Lekton. « ce qui peut être dit »*, vol. II, n° 2, automne 1992.
- Guay, France, « Sonia Robertson : La nature comme œuvre d'art / Arbre Sacré », *Lubie*, vol. III, n° 27, décembre 1995, p. 7.
- Labelle, Marie-Dominique et Sylvie Thivierge, « Un peintre huron du XIX<sup>e</sup> siècle : Zacharie Vincent », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. XI, n° 4, 1981, p. 325-333.
- Leblond, Jean-Claude, « L'art autochtone aujourd'hui / Une question de point de vue », *Vie des arts*, vol. XLVI, n° 137, hiver 1989, p. 23.
- , « Un contexte culturel différent », *Vie des arts*, vol. XLVI, n° 137, hiver 1989, p. 32-35.

Martin, Lee-Ann, « The Waters of Venice / Rebecca Belmore at the 51st Biennale », *Canadian Art*, vol. XXII, n° 2, p. 48-51.

Matte, Hélène, « Écho-système », *Inter, art actuel*, n° 76, automne 2000, p. 73-74.

Mercier, Andrée et Bertrand Gervais (édit.), « Questions de territoires / Entrevue avec Rémi Savard », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. XVII, n° 3, 1987, p. 31-40.

Milroy, Sarah, « Visual Arts / Rebecca Belmore al dente », *The Globe and Mail - Report on Business magazine (ROB)*, supplément publicitaire, mai 2005, n.p.

O'Rourke, Debbie, « An Artist in the New Wilderness / Interventions by Rebecca Belmore », *Espace*, n° 42, hiver 1997-1998, p. 28-30.

Paré, Sylvie, « Du grenier à la forêt : le musée de l'immatériel », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. XXXIII, n° 3, 2003, p. 71-78.

Pontbriand, Chantal, « Qu'en est-il de l'installation? / About Installation », Éditorial, *Parachute*, n° 39, juin-juillet-août 1985, p. 4.

Rivard, René, « Voir la culture des autres... », *Vie des arts*, vol. XLVI, n° 137, p. 24-27.

Rivard, René, et Paule Renaud, « Les musées et les cultures autochtones », *Vie des arts*, vol. XLVI, n° 137, p. 42-43.

Saint-Gelais, Thérèse, « Du modernisme vers le postmodernisme ou De l'œil vers les pores », *FéminÉtudes. Les femmes et l'art : de muses à créatrices*, vol. 5, n° 1, 2000, p. 6-7.

Sioui, Anne-Marie, « Zacharie Vincent : un œuvre engagé ? », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. XI, n° 4, 1981, p. 335-337.

Sioui Durand, Guy, « Le coyote rusé des Prairies au centenaire de la Biennale de Venise », *Inter, art actuel*, n° 65, automne 1995, p. 54-55.

———, « Ensemble sur la Grande Tortue », *Possible : L'art dehors*, vol. XX, n° 4, automne 1996, p. 32-57.

———, « La Havane, Venise, Kassel... et ici !!! », *Inter, art actuel*, n° 68, automne 1997, p. 57-61.

- , « Fantômes angoissants et Capteur de rêves géant », *Inter, art actuel*, n° 70, automne 1998, p. 58-59.
- , « Alma / Jonquière. Un déploiement artistique urbain », ETC Montréal, n° 41, mars-avril-mai 1998, p. 41-44.
- , « Regard oblique », *Esse*, n° 34, automne-hiver 2000, p. 28-31.
- , « Jouer à l'Indien est une chose, être Amérindien en est une autre », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. XXXIII, n° 3, 2003, p. 23-36.
- Sioui Durand, Yves, « Les arts d'interprétation amérindiens / Un souffle de régénération et de continuité », *Vie des arts*, vol. XLVI, n° 137, p. 44-45.
- Spirale. Amérindiens et Métis : art et politique*, Montréal, n° 171, mars-avril 2000.
- Thérien, Gilles, « L'indien imaginaire : une hypothèse », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. XVII, n° 3, 1987, p. 3-21.
- Veilleux, André, « Réflexions sur quelques questions d'identité au sujet des totems de Pointe-bleue », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. XII, n° 2, 1982, p. 123-131.

### Communiqués et Opuscules

- « Rebecca Belmore / *The Capture of Mary March* », communiqué pour l'exposition *The Capture of Mary March*, Toronto, Pari Nadimi Gallery, du 5 mars au 30 avril 2005.
- « Sonia Robertson / *l'Arbre sacré* », carton d'invitation, Chicoutimi, Séquence, novembre 1995.
- « Sonia Robertson / Nipishtanau Tshishtemau / (*Je donne le tabac*) », communiqué pour l'exposition *Nipishtanau Tshishtemau / (Je donne le tabac)*, Granby, 3<sup>e</sup> Impérial, du 16 mars au 19 avril 1997.

- « Sonia Robertson, « Pansez-les », communiqué pour l'exposition *Le grondement en elle / The Roaring Inside Her*, Montréal, La Centrale Galerie Powerhouse, du 14 mai au 12 juin 2004.
- « Sylvie Paré – L'objet-culte », *Art et Anthropologie*, Montréal, Maison de la culture Notre-Dame-de-Grâce, juin 2004.
- « Sylvie Paré – L'objet-culte », communiqué pour l'exposition *L'objet-culte*, Montréal, Maison de la culture Notre-Dame-de-Grâce, 15 juin 2004.

### Références Internet

- Baird, Daniel. « Trauma Mama ». In Walrus. *Site de The Walrus Magazine*, [En ligne]. <http://www.walrusmagazine.com/article.pl?sid=05/06/01/2156257> (Page consultée le 2 septembre 2005)
- « Introduction ». In Taïma. *Site de Taïma*, [En ligne]. <http://www.taimaproject.com/french/intro.shtml> (Page consultée le 20 novembre 2005)
- Irigaray, Luce, « La question de l'autre ». In Labrys, études féministes. Juillet-décembre 2002. *Site de Labrys, études féministes*, [En ligne]. [http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys1\\_2/irigaray2.html](http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys1_2/irigaray2.html) (Page consultée le 10 mai 2005)
- Laurence, Robin. « Belmore grapples with some big questions ». In Straight.com. Visual Arts. *Site de Straight.com*, [En ligne]. <http://www.straight.com/content.cfm?id=11663> (Page consultée le 15 août 2005)
- Morali, Laure, « La voleuse d'âmes ». In Innu Aitun. Vie culturelle. Artistes innus. *Site de Innu Aitun*, [En ligne]. <http://www.innuaitun.com/modules/smartmedia/folder.php?categoryid=2&folderid=13> (Page consultée le 25 mai 2005)
- « Rebecca Belmore ». In Visual. *Site de la Belkin Art Gallery*, [En ligne]. <http://www.belkin-gallery.ubc.ca/belmore/main.htm> (Page consultée le 15 août 2005)

- « Rebecca Belmore : Fountain/2005 Venice Biennale ». In Rebecca Belmore. Artist Info. *Site de Pari Nadimi Gallery*, [En ligne]. <http://www.parinadimigallery.com/Belmore/index.html> (Page consultée le 15 août 2005)
- Rocray, Pierre-Émile, « La symbolique des arbres ». In Société de l'arbre du Québec. 1997, p. 2. *Site de la Société de l'arbre du Québec*, [En ligne]. [http://misraim3.free.fr/divers/la\\_symbolique\\_des\\_arbres.pdf](http://misraim3.free.fr/divers/la_symbolique_des_arbres.pdf) (Page consultée le 2 juin 2005)
- Sioui Durand, Guy. In Menu principal. *Site de Guy Sioui Durand*, [En ligne]. <http://www.sioidurand.org> (Page consultée le 15 septembre 2005)
- « Sonja Robertson/Dialogue entre elle et moi à propos de l'esprit des animaux ». *Site de Skol. Centre des arts actuels*, [En ligne]. <http://www.skol.qc.ca/programmation/saisons/0002/robertson.html> (Page consultée le 15 juillet 2005)
- T8aminik Rankin, Dominique. « Les habitations amérindiennes ». *Site du Centre Ethno-culturel Kanatha-Aki*, [En ligne]. <http://www.dominiquerankin.ca/> (Page consultée le 15 août 2005)
- « Théâtre – L'imaginaire comme territoire ». In Hamlet le Malécite. Notre Théâtre. *Site d'Ondinnok*, [En ligne]. <http://www.ondinnok.org/fr/index.html> (Page consultée le 20 novembre 2005)
- Thomas, Jeffrey M. « Portraits par Edward S. Curtis ». In Canada. Bibliothèque et Archives Canada. *Site de Bibliothèque et Archives Canada*, [En ligne]. [http://www.collectionscanada.ca/portraits-autochtones/choisis/216\\_edward/05010206\\_f.html](http://www.collectionscanada.ca/portraits-autochtones/choisis/216_edward/05010206_f.html) (Page consultée le 8 mars 2005)
- Virilio, Paul. « Fin de l'histoire, ou fin de la géographie ? Un monde surexposé ». In Le Monde diplomatique. Août 1997, p. 17. *Site du Monde diplomatique*, [En ligne]. <http://www.monde-diplomatique.fr/1997/08/VIRILIO/8948> (Page consultée le 15 août 2005)
- Williams, Megan. « Painting the Town in Red/Rebecca Belmore's splashy debut at Venice Biennale ». In Art & Entertainment. Art & Design. *Site de CBC*, [En ligne]. <http://www.cbc.ca/arts/artdesign/belmore.html>, (Page consultée le 15 août 2005)